

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií

Adam Franc

Hudba v českých filmech Miloše Formana

Music in Czech Movies Made by Milos Forman

Poděkování

Děkuji vedoucí práce Doc. PhDr. Stanislavě Přádné za přínosné rady, bez kterých by tato práce nevznikla, za trpělivost a motivaci. Dále bych rád poděkoval Jiřímu Suchému, Ing. Karlu Marešovi, Pavlu Sedláčkovi, Evě Pilarové, Antonínu Matznerovi, Mgr. Janu Černíčkovi, společnosti Barrandov Studio a. s., Archivu České televize a Archivu Českého rozhlasu.

Tuto diplomovou práci věnuji Miloslavu Pokornému (in memoriam).

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 11.5.2011.

Anotace

Tato diplomová práce se zabývá hudební složkou v českých filmech Miloše Formana. Téma je zasazeno do širšího kontextu hudební kultury 60. let, neboť hlavní pozornost je zaměřena na analýzu kulturních jevů spjatých s hudebním vyjádřením, které zanechaly svůj otisk ve Formanových filmech a do značné míry se podílely na specifčnosti jejich hudební stopy. Filmy tedy nejsou analyzovány jako samostatné artefakty, ale jsou nahlíženy jako dokumenty, na něž působilo tehdejší společenské klima. Práce sleduje běžné společenské fenomény, jež tvoří nedílnou součást Formanových filmů: taneční zábavy, twist a rozhlasové vysílání. Dále mapuje Formanovu spolupráci s divadlem Semafor a vliv semaforové poetiky na sledované filmy. Podrobné analýze jsou podrobeny písňové texty Jiřího Suchého a dobové hity pop music středního proudu, jež jsou důležitou součástí Formanových filmů. Stručné nastínění kinematografického kontextu šedesátých let a komparace s tematicky spřízněnými filmy napomáhá upřesnit Formanův přístup k hudební složce. Kolážovitá struktura této práce dává vyniknout několika protikladným tendencím populární hudební kultury 60. let, jejíž rozmanitost se odráží ve Formanových filmech.

Summary

The thesis deals with a musical aspect in Czech films directed by Miloš Forman. The topic is investigated within a wider context of musical culture of the 1960s as it is focused on analysis of cultural phenomena associated with musical expression which left their impression on Forman's films and participated, to great extent, in specificity of their soundtracks. So the films are not analyzed as separate artifacts, but they are considered as documents affected by the social climate at that time. Common social phenomena which were an integral part of Forman's films are studied such as dancing parties, twist and radio broadcasting. The Forman's cooperation with the Semafor theatre is analyzed as well as how Semafor poetics influenced his films. Jiří Suchý's

lyrics and the period hits classified as the medium pop music stream are carefully analyzed as they are an important part of Forman's films. A short outline of the cinematographic context of the 1960s and comparison with films thematically similar help to specify Forman's approach to the music aspect. The collage-like structure of the work highlights a few contradictory trends in pop music of the 1960s whose variety can be seen in Forman's films.

Klíčová slova

Miloš Forman, filmová hudba, populární hudba, hudební kultura, divadlo Semafor, twist, bigbít.

Milos Forman, film music, pop music, musical culture, Semafor theatre, twist, rock'n'roll.

Obsah

1. Úvod	9
2. Česká hudební kultura šedesátých let	13
2.1. Směřování k lidovosti a masovosti	13
2.2. Dechová hudba	14
2.2.1. Dechová hudba a moderní pop	16
2.3. Jazz a swing	20
2.4. Bigbít (rock'n'roll)	23
2.5. Alternativní kultura v Československu	32
2.6. „Chuligáni“ ve Formanových českých filmech	34
2.7. Nástup malých divadelních scén	37
2.8. Televizní písničky, recitály a hudební pořady v České televizi	39
3. Proměny české filmové hudby v šedesátých letech	44
3.1. Archivní hudba jako nástroj společenské kritiky	46
3.2. Autenticita prostoru	53
3.3. Hudba jako forma výpovědi mladé generace	56
4. Taneční zábavy, twist a rozhlasové vysílání	65
4.1. Taneční zábavy	68
4.1.2. Vizuální ztvárnění	68
4.1.3. Plynutí znázorněné pomocí hudby	71
4.1.4. Černý Petr	72
4.1.5. Lásky jedné plavovlásky	81
4.1.6. Hoří, má panenko	83
4.2. Rozhlasové vysílání	86
4.2.1. Rozhlasové vysílání ve Formanových filmech	91
5. Spolupráce s divadlem Semafor	95
5.1. Život je pes	95

5.2. Modré punčochy	99
5.3. Dobře placená procházka	101
6. Mravní intermezzo ve filmu Hoří, má panenko	105
7. Závěr	108
8. Seznam použité literatury a pramenů	112
8.1. Použitá literatura.....	112
8.2. Prameny.....	116
9. Rejstřík audiovizuálních děl	117

1. Úvod

Dílo Miloše Formana bylo podrobeno již mnoha analýzám, což svádí k domněnce, že jeho tvůrčí postupy jsou podrobně zmapovány a začleněny do odpovídajících kategorií spjatých s dobovým vývojem světové kinematografie. Hudební složka Formanových filmů byla však dosud spíše opomíjena, ať už ze strany filmových teoretiků, nebo muzikologů. Jediný ucelenější přehled věnující se tomuto tematickému okruhu najdeme v diplomové práci Pavly Bergmannové, zaměřené na podrobné zmapování tvůrčích postupů v hudební a zvukové složce Formanových filmů.¹ V úzkém soustředění pouze na Formanovo dílo, však chybí zasazení tématu do širšího kinematografického i hudebního kontextu.

Ve Formanových filmech byla hudba přirozenou součástí každodenního života filmových protagonistů a napomáhala konstruovat iluzi komplexního sociálního prostoru, který obývali. Převážnou část hudební stopy ve Formanových českých filmech tvoří populární hudba, jejímž hlavním zájmem je zasáhnout bezprostředně co nejvíce lidí, proto přistupuje k exploataci aktuálních společenských významů, spíše než k vytváření nadčasových uměleckých hodnot. „*Popkulturní dílo reflektuje svůj slabý a dočasný hlas, a proto má silnou tendenci vázat se do významotvorných sítí, posilovat svůj hlas jak analogií, tak i zřetelně protikladným směřováním vůči hlasu jinému.*“² Populární hudba může tedy odrážet ve filmovém díle dobové aktuality a posílit autenticitu filmové fikce. Aby mohl filmový divák dekodovat významy, jež populární hudba daného období obsahuje, musí být důkladně obeznámen s kulturním kontextem, v jehož rámci vznikla. Proto se v této práci nechci omezovat jen na analýzu jednotlivých filmů. Průběžné mapování oblasti hudební kultury 60. let poslouží jako referenční rámec pro objasnění významů pronikajících do

¹ Pavla Bergmannová, *Hudba a zvuk ve filmech Miloše Formana. Diplomová práce*. Olomouc: FFUP 1996.

² Petr. A. Bílek, K práci i oddechu: Znakový systém normalizační pop music. In: Petr A. Bílek - Blanka Činátlová (eds.), *Tesilová kavalérie: popkulturní obrazy normalizace*. Příbram: Pistorius & Olšanská 2010, s. 57.

Formanových filmů právě skrze hudební složku. Hudba bude nahlížena jako důležitý stylistický prostředek, který spoluutvářel dobový obraz společnosti. Ve Formanových filmech je hudba přirozenou součástí každodenního života filmových protagonistů a pomáhá konstruovat iluzi komplexního sociálního prostoru, který obývají. Formanovy filmy představovaly příznačnou a nedílnou součást tehdejší kinematografické produkce, která přinášela mnohé inovace ve stylové i obsahové rovině. Filmová hudba rovněž procházela zásadními proměnami a vyznačovala se především rozmanitostí zvolených přístupů. Zasazení do kinematografického kontextu 60. let a komparace s tematicky spřízněnými filmy tedy napomůže upřesnit specifčnost Formanova přístupu k hudební složce.

Vysvětlení, proč se věnuji pouze těm filmům, které Forman natočil v Československu v období 1963 – 1967, je z historického hlediska logické. Jeho dílo i v hudební sféře tvoří homogenní celek spjatý s dobovou kulturní identitou této země. Konkrétně se jedná o filmy *Konkurs* (1963), *Kdyby ty muziky nebyly* (1963), *Černý Petr* (1964), *Lásky jedné plavovlásky* (1965), televizní film *Dobře placená procházka* (1966) a *Hoří, má panenko* (1967). Ačkoliv v této práci užívám zastřešující pojem „Formanovy filmy“, nechci opomenout autorský vklad mnoha dalších osobností, jejichž osobité nahlížení světa výrazně obohatilo výsledný filmový tvar. Forman si sice udržoval poměrně stálý tvůrčí tým, na jeho filmech se však podílelo hned několik skladatelů filmové hudby.³ Proto nelze hovořit o jednotném přístupu k hudební složce, který by odrážel typický rukopis jediného hudebního skladatele. Ve Formanových filmech vystupují populární hudební interpreti, jejichž písně tvoří neodlučitelnou součást hudební stopy (Pavel Sedláček, Jiří Suchý aj.). Scénáře vznikaly v kolektivní spolupráci Miloše Formana, Ivana Passera a Jaroslava Papouška, ale autorský podíl každého z nich nelze zcela jednoznačně určit, proto je v této práci užíváno pouze jméno režiséra v jeho koordinační roli a pozici hlavního autora.

První kapitola si klade za cíl zmapovat základní ohniska hudební kultury 60. let, která souvisí se sledovaným tématem. Na úvod budou stručně představeny základní

³ Jiří Šlitr (*Konkurs*, *Kdyby ty muziky nebyly*, *Černý Petr*, *Dobře placená procházka*), Evžen Illín (*Lásky jedné plavovlásky*), Karel Mareš (*Hoří, má panenko*).

kulturně ideologické direktivy, které ovlivňovaly směřování české hudební scény po roce 1948. Pozornost bude soustředěna jednak na kulturní jevy, jež mají ve Formanových filmech své pevné místo (televizní tvorba, divadla malých forem) a také na jednotlivé populární hudební žánry. Stranou zájmu nezůstanou ani kulturní proudy, které ve Formanových filmech chybí. Právě jejich absence poukazuje na snahu o jejich vytěsnění na okraj (alternativní kultury, opoziční složky, sociální fenomén tzv. chuligánství). Faktograficky orientované pasáže doplní analýzy konkrétních filmů, které ozřejmí, jakým způsobem Forman zacházel s daným hudebním žánrem i dosah jeho mimofilmového působení.

Nástin kulturně historického pozadí umožňuje přistupovat k analyzovaným filmům jako k „vzorkům“, které zčásti dokumentují tehdejší společenské jevy, byť ve zkrácené a ne zcela explicitní podobě. Druhý exkurz objasní způsob, jakým jsou ztvárněny společenské hudební aktivity v tehdejších filmech, a zda plní specifické funkce v rámci filmové narace. Podrobněji bude reflektováno inovativní užití tehdy exponovaných hudebních žánrů, ať těch zavedených a oficiálně protěžovaných (lidová píseň, budovatelská píseň, dechová hudba), nebo moderních proudů pronikajících ze zahraničí (rock’n’roll, twist). Právě rock’n’rollové hudbě a její prezentaci v československé kinematografii bude věnována značná pozornost, neboť v 60. letech indikovala postupnou liberalizaci v zábavní sféře, zejména mezi mládeží.

Po uvedení do hudebního a kinematografického kontextu lze již přistoupit ke konkrétnímu rozboru společenských fenoménů, které se vyskytují v prostoru Formanových filmů. Jedná se zejména o taneční zábavy, twist a rozhlasové vysílání. Filmové ztvárnění těchto jevů oscilující mezi prostým zachycením, které vychází z filmové metody cinéma vérité či cinema direct, a konstrukcí dodatečných významů, bude tvořit další část této práce.

Důležitý kulturní fenomén tehdy představovala tvorba Jiřího Šlitra a Jiřího Suchého, která významně ovlivnila nastupující generaci a spoluutvářela její styl a vkus. Semaforové písně tvořily podstatnou část tehdejší hudební produkce, ve které vynikaly svébytnými melodickými a básnickými kvalitami. Písně této autorské dvojice často zněly i ve Formanových filmech a jeho debut *Konkurs* se dokonce přímo odehrával v divadle Semafor. Podrobně bude analyzována píseň „Život je pes“

z filmu *Černý Petr*, která zde figuruje jako ústřední motiv a tlumočí pocity mladé generace. Výrazné místo zaujímá v *Konkursu* píseň „Modré punčochy“, na níž lze ilustrovat, jak Forman přizpůsobil semaforickou poetiku svému vidění skutečnosti. V roce 1966 se Forman podílel (spolu s režisérem Jánem Roháčem) na televizní adaptaci úspěšného semaforického představení *Dobře placená procházka*. Pokusím se vysledovat Formanův podíl na celkové podobě této inscenace a přiblížit osobitou poetiku Jiřího Šlitra a Jiřího Suchého skrze charakterizaci hereckých typů.

U Formana specifické využití nediegetické hudby, která byla navíc zkomponována přímo pro potřeby filmu, je dalším tématem. Tato závěrečná kapitola může působit poněkud cizorodě v rámci načrtnuté struktury, nicméně ilustruje rozmanitost hudební složky sledovaných filmů, jejíž působení nelze zredukovat na několik příznačných rysů, neboť by tím došlo ke značnému zjednodušení. Ačkoliv podíl hudby diegetického charakteru jasně převažuje, v několika okamžicích zazní hudba, která není součástí světa filmových postav. Nejvýraznější příkladem je požár ve filmu *Hoří, má panenko*, který je podbarven křesťanským chórem s mnohovýznamovým vyzněním.

Jak vyplývá z výše nastíněné struktury této práce, hlavním cílem není pouze interpretovat vědomě užívané postupy ve Formanových filmech, ale proniknout i do hlubší vrstvy těchto dobových dokumentů a odhalit jevy, které do nich otiskly nevědomě. Hudební stopa kontinuálně doprovázející Formanovy filmy se často stala hlasem, který hlasitě promlouval skrze popové šlágry a na první pohled vytvářel atmosféru bezstarostnosti. Avšak zároveň zde existoval i druhý hlas mlčky upozorňující na něco, o čem se nemluvalo nebo nesmělo mluvit. Oba tyto hlasy tedy budou mít v rámci této práce stejnou důležitost. *Primárním cílem již není dokument interpretovat, určit, zda říká pravdu a jaká je jeho vlastní vyjadřovací hodnota, nýbrž pracovat na něm zevnitř a rozvíjet jej.*⁴

⁴ Michel Foucault, *Archeologie věděni*. Praha: Herrmann & synové 2002, s. 14.

2. Česká hudební kultura šedesátých let

2.1. Směřování k lidovosti a masovosti

Sovětský kulturní teoretik A. A. Ždanov, Stalinův kulturní poradce a názorový arbitr, v roce 1934 zformuloval svou teorii socialistického realismu, indoktrinovanou do všech oblastí sovětského umění. Tato teorie preferovala především výchovnou a politickou funkci umění. Ždanov se ve svých projevech přednesených na ústředním výboru KSSS podrobněji věnoval rovněž otázkám směřování sovětské hudby. Vzněl především požadavek na ideové působení hudby a její všeobecnou srozumitelnost. Dále vyzdvihoval inspiraci lidovou písní a navazování na domácí klasiky. *„Ždanovovy teze, rychle přeložené a vydané i u nás, tak vlastně nepřímou integrovaly a kodifikovaly mnohé názory domácí publicistiky v jejím vztahu k populární hudbě a písni.“*⁵ Zdeněk Nejedlý, který se stal ministrem kultury po únorové revoluci, do značné míry určoval ideologické směřování československé kultury v éře socialismu, přičemž nekriticky převzal Ždanovovy teze. Nejedlý preferoval období českého národního obrození, do něhož svévolně vkládal zárodky budoucích socialistických ideálů. Návrat k tradicím, sjednocování národa, zájem o lidovou slovesnost, pomoc sociálně znevýhodněným vrstvám obyvatelstva – tyto atributy byly nahlíženy jako předpoklady k naplnění ideologických vizí po roce 1948. Nejedlého kulturní doktrína ovlivňovala směřování hudební tvorby až do poloviny padesátých let. Požadoval návrat hudby k masám, neboť odborníci ji ohrožovali hudebním formalismem. Požadavek lidovosti a masovosti se stal obligátním argumentem, kdykoliv se objevil nový hudební styl, který nekonvenoval s požadavky tehdejšího režimu.

⁵ Jiří Kotek, *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918-1968)*. Praha: Academia 1998, s. 213.

2.2. Dechová hudba

Tradice dechové hudby sahá podstatně hlouběji do naší historie, neboť její počátky lze vysledovat již v 60. letech 19. století, v souvislosti s emancipačními snahami českých obyvatel, kteří usilovali o větší míru autonomie v rámci Rakouska-Uherska. Zakládání různých českých spolků a organizací mělo za následek i vzrůstající společenskou úlohu písňové tvorby. Dechové orchestry se staly neodlučitelnou součástí mnoha národních spolků, přičemž výsadní místo zaujímaly sokolské dechové orchestry. František Kmoch působící v Kolíně představoval jednu z nejvýraznějších osobností tohoto žánru. V reakci na styl rakousko-uherských pochodů skládal písně inspirované českou lidovou tvorbou. Jeho písně napomohly zpopularizovat a vyhranit tento žánr. V době vzniku samostatného Československa zažívala dechová hudba mohutný rozmach, ať se jednalo o počet kapel, nebo o možnosti jejich uplatnění. Po roce 1948 přicházely významné změny týkající se vojenských dechových orchestrů. V roce 1951 byl vydán příkaz, který nařizoval snížení počtu hráčů v orchestrech na devatenáct, což zapříčinilo zánik náročnějšího repertoáru, a jednotlivé orchestry tak reprodukovaly pouze taneční a pochodový repertoár. Početně obsazenější orchestry začínaly vznikat v rámci závodních klubů. Dechové kapely se staly díky své bezkonfliktnosti a bezproblémovému plnění požadavků vládnoucí moci, integrální součástí dobové režimní kultury a tradičně doprovázely stranické oslavy i vojenské přehlídky.

Počátkem šedesátých let byla většina malých vojenských hudeb zrušena a hráči posílili významnější vojenské kapely, aby znovu mohly naplňovat funkci spojenou s šířením národní hudební osvěty. V roce 1962 byla v Kolíně založena přehlídka dechových souborů věnovaná památce Františka Kmocha pod názvem Kmochův Kolín. Navzdory nástupu nových hudebních žánrů na přelomu padesátých a šedesátých let si dechová hudba stále udržovala vysokou popularitu, což dokládají dobové výzkumy zaměřené na hudební vkus československých obyvatel. Josef Kotek ve své knize O populární hudbě a jejích posluchačích sumarizoval výsledky pěti

relevantních výzkumů uskutečněných v letech 1947-1973, a podává tak přibližnou zprávu o vývoji hudebního vkusu československých obyvatel.⁶

Číslo výzkumu	1947	1963	1966	1969	1973
tradiční populární hudba	63	55	64	61	73
moderní populární hudba	16	68		64	80
symfonická hudba klasická	25	20	25	34	27
Opera		29			34
Opereta		29			57
Folklór		50	37	52	50
Jazz		58			42
Rock					37

Z uvedených údajů vyplývá, že obliba tradiční populární hudby (zejména „dechovky“) neklesá pod nápor moderního popu a naopak si uchovává stabilní pozici po celé sledované období. Prudký nárůst obliby je samozřejmě zaznamenán v případě moderní populární hudby, neboť zatímco v roce 1947 vyhledávalo tento

⁶ Josef Kotek, *O populární hudbě a jejích posluchačích*. Praha: Panton 1990, s. 125.

žánr 16% dotazovaných, v roce 1963 již celých 68%.⁷ Následující tabulka se zaměřuje na hudební vkus mladší věkové kategorie ve věku 18-29 let.⁸

18 – 29 (30) let		
Žánr	1947	1973
tradiční populární hudba	53	54
moderní populární hudba	35	87
symfonická hudba klasická	21	23

Opět je na první pohled patrné, že obliba tradiční populární hudby nezaznamenala pokles ani v případě zástupců mladé generace. Moderní i tradiční populární hudba tedy existují vedle sebe, aniž by se vzájemně potlačovaly, naopak v rámci tancovaček a dalších mládežnických akcí jsou hojně využívány oba hudební žánry.

2.2.1. Dechová hudba a moderní pop

Mezi nejčastěji exponované žánry v době vzniku Formanových českých filmů patřily právě moderní pop a dechová hudba. Lze se setkat s rozšířeným názorem, že tyto dva

⁷ V roce 1947 reprezentuje moderní populární hudbu především swing.

⁸ Josef Kotek, *O populární hudbě a jejích posluchačích*. Praha: Panton 1990, s. 135.

žánry přítomné v jeho filmech symbolizují generační střet, který probíhal na úrovni hudební složky. Formanův vztah k dechovce však nebyl radikální, přestože žánrový hudební kontrast ve filmech *Konkurs* a *Kdyby ty muziky* nebyly by mohl vybízet k této interpretaci. Důvod proč byly tyto filmy uvedeny společně v celovečerní metráži byl mnohem prozaičtější. Formanův středometrážní debut *Konkurs*, jehož zájem byl soustředěn na soudobou populární hudební scénu, byl příliš krátký pro uvedení v kinech, a proto na náklady dramaturgie natočil další film *Kdyby ty muziky nebyly*, který pojednává o dvou soupeřících dechových orchestrech. Přemostění mezi oběma povídkami zajišťuje tón sólového saxofonu, který jako specifický nástroj evokuje bigbít a jazz. Forman a Passer v krátké úvaze nad oběma filmy vyjádřili svůj vztah k dechovce a dobové populární hudbě, přičemž tyto žánry nahlíží jako vzájemně koexistující a každému z nich přiznali určité přednosti. „*Dechovka dnes sice již není vášní mládí, už dávno nemá své spiklence, kteří si pro ni koledovali o výprask, ale přesto neumírá. Džez je, pravda, veselejší muzika, nervnější a „drzejší“, spíš se hodí jako doprovod k nejrůznějším mladickým nerozváženostem a viděla už jistě mnoho svateb. Dechovka je ale zase demokratičtější a také moudřejší, neboť už viděla mnoho pohřbů.*“⁹

V *Konkursu* je hudba úzce spjata s konkrétním prostředím (prostor divadla Semafor, bigbítový koncert skupiny Crystal), kde se pohybují převážně mladí lidé. Zatímco ve filmu *Kdyby ty muziky* nebyly není hudba jasně napojena na konkrétní věkovou skupinu. Naopak v dechovém orchestru jsou zastoupeni příslušníci různých generací. Pokud je hudba spjata výhradně s konáním mladých hrdinů, není nahlížena jako předmět jejich touhy, ale jejich vztah k „dechovce“ je spíše ironizován. Mladí hráči dvou konkurenčních orchestrů se pravidelně účastní motocyklových závodů, přičemž tato aktivita jim očividně skýtá mnohem větší potěšení než zkoušení s orchestrem. Jejich sportovní aktivity jsou podbarveny nediegetickou dechovou hudbou, jejíž rytmické charakteristiky napodobují styl jízdy obou závodníků, což vyvolává dvojí komický efekt. „*Vlád'a vykružuje ovál ploché dráhy plavně, ve valčíkovém rytmu, Vašek jede dravě a poskakuje po výmolech jako při rozverné polce. Při jejich soupeření sledujeme každého závodníka zvlášť v paralelní montáži, až se při předjíždění obě roviny prolnou a oni se objeví oba v jednom záběru. Tehdy splynou i*

⁹ Miloš Forman – Ivan Passer, *Kdyby ty muziky nebyly!*. *Kino 18*, 1963, č. 24, s. 3.

obě zvukové stopy v disharmonické slitině.“¹⁰ Zároveň dechová hudba upozorňuje na jejich zanedbání zkoušky s orchestrem, neboť oba dali přednost motocyklovému závodu. Při příležitosti zahájení festivalu Kmochův Kolín je pronesen projev o důležitosti zachovávání tradic, přičemž vzápětí zazní slavnostní dechový pochod. Zanedlouho poté, co kapela začne hrát, se prostřednictvím střihu přeneseme do dějiště motocyklových závodů. Kontrapunkt hudby a obrazu zde funguje jako ironický poukaz k jejich skutečným zájmům, které se neslučují s vznešenou vážností nastíněné hudební tradice. Tyto postupy spojené s hudební složkou, které spočívají v ironizaci probíhajících událostí a demaskování patetických okamžiků, budou tvořit typickou součást Formanových filmů. Závěrečná tancovačka působí již smířlivým dojmem, neboť ukazuje, že dechová hudba je oblíbena jak u starší, tak mladší generace. Zpěváci i tanečníci, strženi hudebním rytmem, s nadšením zpívají píseň „Kdyby ty muziky nebyly“. Hudba je v tomto okamžiku zprostředkovatelem tradiční lidské pospolitosti a důležitou součástí naší existence, aniž by bylo podstatné, zda jde o „dechovku“ či moderní pop.



Vznešená hudební tradice a jemně ironický poukaz na skutečné zájmy mládeže

¹⁰ Stanislava Přádná, *Miloš Forman: Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host 2009, s. 39.



Hudba jako stmelující prostředek na závěrečné tancovače

Film *Hoří, má panenko* je velmi často vykládán jako politická alegorie, přestože samotní tvůrci nezamýšleli do filmu vložit toto poselství. „*Neměl jsem v úmyslu točit politickou alegorii – nemám je ve filmu rád – jenže v tom příběhu o rozkradené tombole čelní představitelé komunistické strany poznali sami sebe.*“¹¹ Tento význam je nicméně filmu podsunut a vede k dekodování významů v širším společenském kontextu. Stejně tak hudební doprovod může navádět k interpretaci vázané na tehdejší společenskou situaci. Všechny skladby, ať se jedná o klasické „dechovky“ nebo o písně přináležející k modernímu popu, jsou ve filmu *Hoří, má panenko* provozovány v dechové úpravě, přičemž tento netypický postup přímo vybízí k nejrozumnějším interpretacím. Z hudební stopy vyčnívá zejména píseň „From Me to You“ z repertoáru skupiny Beatles.¹² „...dokonce jsem dostal povolení koupit práva v Londýně od Beatles na píseň From Me to You, což byl oceněný záměr jak vrchlabskou dechovku představit jako soubor kolem kterého se jen tak něco bez přehlédnutí nemine.“¹³ Naproti tomu Jan Foll nachází ve filmu záměrné poselství o tehdejší hudební praxi, která spočívala ve vstřebávání modernějších kulturních proudů (bigbít) pokleslými žánry (dechová hudba).¹⁴ Avšak svědectví Karla Mareše¹⁵ jednoznačnost

¹¹ Miloš Forman - Jan Novák, *Co já vím?*. Brno: Atlantis 1994, s. 131.

¹² S touto písní je spojen právní spor týkající se nezaplacení autorského poplatku za její užití ve filmu.

¹³ Rozhovor s Karlem Marešem vedený autorem v Pěčíně dne 15.12.2010.

¹⁴ Jan Foll: *Miloš Forman*. Praha: Čs. Filmový ústav 1989, s. 18.

¹⁵ Karel Mareš (narozen 1927) působil jako choreograf a režisér v divadle Semafor. Projevoval mimořádnou intuici při hledání nových talentů v oblasti popové hudby (Pavel Bobek, Karel Gott, Eva Olmerová nebo skupina Olympic). Byl také autorem dobových popových šlágrů („Oliver Twist“, „Tam

této interpretace narušuje a připomíná jiné motivace, které jsou spojeny s reálným místem natáčení a jeho aktéry. „*Skladby jsem vybral pro jejich všeobecnou známost , jen něco jsem napsal a některé své skladby nechal hrát dechovku, tak aby bylo znát, že orchestr je „up to date“ Snaha tohoto orchestru byla, aby byl moderní a podpořil tak touhu hasičů být znalými světa. Hledat ve výběru skladeb nějakou kritiku potlačování různých žánrů je nemístné.*“¹⁶ Důraz byl tedy kladen především na co nejvěrnější rekonstrukci místní tancovačky, která tvořila hlavní inspirační zdroj výsledného filmu.¹⁷ Na reálné tancovačce účinkoval místní dechový orchestr, který byl zachován také ve filmu, s ohledem na uspokojivou orchestrální prezentaci. Snaha o autentičnost determinovala i výslednou úpravu písní pro dechový orchestr. Tyto motivace jsou samozřejmě ve výsledném filmu nedohledatelné, ale daný příklad potvrzuje důležitost vlivu reálných okolností na výslednou podobu filmu, který vznikl jako neustálá interakce reality a jejího fiktivního ztvárnění.

2.3. Jazz a swing

V Československu se již během druhé světové války objevil swing - nový styl populární hudby ovlivněný jazzem, který byl určen zejména k tanci. Poválečná popularita swingu stoupala velmi pozvolna. Hlavní okruh posluchačů tvořili studenti a mladá inteligence ve větších městech. Fascinace americkou kulturou byla vyjadřována provokativním tancem (jitterbug, boogie) a interpretací swingu. Postupně vznikaly swingové skupiny a bigbandy (početně obsazené orchestry). Mezi

za vodou v rákosí“, „Hvězda na vrbě“, „U Kokořína“) a zkomponoval hudební doprovod k desítkám celovečerních filmů (*Ecce homo Homolka, Jak se krade milión, Romeo a Julie na konci listopadu*). S Milošem Formanem spolupracoval na filmu *Hoří má panenko*.

¹⁶ Rozhovor s Karlem Marešem vedený autorem v Pěnčíně dne 15.12.2010.

¹⁷ Námět vznikl díky tomu, že tvůrci náhodně navštívili místní tancovačku, která jim posloužila jako inspirační motiv při psaní scénáře.

nejznámější patřily orchestry Karla Vlacha, Gustava Broma a Karla Krautgartnera. Avšak tento slibný rozvoj narušil únorový převrat. Jazz (tedy i swing) totiž nesplňoval hlavní ideologické požadavky kladené na hudební tvorbu a produkci. Jazz byl nastupujícím komunistickým režimem nahlížen jako nebezpečný nástroj imperialismu. Jeho zhoubné účinky na mládež popisuje článek Teorie rytmu na materialistickém základě: *„Necht' se západ vrací k černošskému primitivismu, ve kterém nachází prostředek k uspávání mas, k potlačování třídního boje. My si tento druh umění v období zostřeného třídního boje nemůžeme dovolit, my musíme proti jazzu bojovat z důvodů ideologických, pro jeho ideovou podstatu a účín, který má na naše masy a především na mládež.“*¹⁸

Zhoubná role jazzu je rovněž tematizována v dobové filmové produkci. Kupříkladu film *Únos* (1953) režisérů Jána Kadára a Elmara Klose, který rekonstruoval únos socialistických občanů letadlem, zosnovaný americkými imperialisty. Film prezentuje jazzové vystoupení na západní půdě jako příklad zvrhlého a dekadentního umění. Tento odmítavý postoj přetrvával až do politické oblevy v druhé polovině padesátých let. Po Stalinově smrti na XX. sjezdu KSSS přednesl Nikita Chruščov projev, v němž odhalil zločiny spáchané za jeho vlády. Přehodnocení kultu Stalinovy osobnosti zapůsobilo také na politickou situaci v Československu. Pozvolna se začal uvolňovat prostor i pro jazz. Jeho příznivci zdůvodňovali pokrokovost jazzu odkazem na jeho původ vycházející z hudebního projevu zotročených černošských dělníků. Snahu o prosazení moderní populární hudby, ať v podobě jazzu nebo swingu do veřejného života, dokumentuje založení Kruhu přátel jazzu a moderní taneční hudby v roce 1956. Tento klub měl významný vliv na popularizaci těchto žánrů u širší veřejnosti, neboť pořádal od roku 1958 soutěž pod názvem Hledáme písničku pro všední den. Písň doprovázel orchestr Karla Krautgartnera a finálový večer se konal v pražské Lucerně. Mezi vítězné opusy patřily kupříkladu foxtrotu „Dva modré balónky“ a „Je po dešti“. Problémy však vyvstaly kolem písň „Blues pro malého chlapce“. *„Trioly v její prvé třetině označila rozhlasová redakce za nepřipustně rockové a píseň málo známého Milana Šmejce z vysílání vyřadila.“*¹⁹

¹⁸ František Sehnal, Teorie rytmu na materialistickém základě. *Hudební rozhledy* 1, 1949, č. 4, s. 76.

¹⁹ Jiří Kotek, *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918-1968)*. Praha: Academia 1998, s. 287.

Na počátku šedesátých let byl swing již plně etablovaným žánrem, s nímž si dominantní postavení udržoval orchestr Karla Vlacha. S tímto orchestrem spolupracovali tehdejší velmi populární zpěváci Yveta Simonová, Milan Chladil, Richard Adam nebo Josef Zíma. Došlo ke krátkodobému vzkříšení charlestonu na počátku šedesátých let, který dosáhl své největší popularity ve dvacátých a třicátých letech. Návrat živelného tance signalizoval určité uvolnění v oblasti hudební kultury. Díky úsilí odborně fundovaných publicistů (Lubomír Dorůžka, Jan Rychlík, Ivan Poledňák) se mění zpočátku jednostranný náhled na jazzovou hudbu. *„Jazz není schopen zrcadlit skutečnost (zejména naši skutečnost) celou a nezkráceně, ale jsou oblasti, kde je přesnější, než kterýkoliv jiný typ uměleckého vyjádření: třeba v afroamerickém folklóru a starém jazzu svět modrého smutku a vzdoru i prosté životní radosti nebo v moderním jazzu pocit člověka zazděného do velkoměsta a žijícího ve světě technické civilizace, i jeho nervní a docela nové prožívání a pojmání. (...) Odpověď na otázku, proč u nás posloucháme tuto hudbu, je tedy prostá – protože je to dobrá hudba, hudba, která je uměleckým odrazem jisté části života a světa.“*²⁰

V roce 1960 vychází první číslo rozsáhlého a informačně bohatého sborníku „Taneční hudba a jazz“ a o dva roky později se koná Mezinárodní jazzový festival v Karlových Varech. Značný vliv na domácí jazzovou scénu mělo založení kapely Studio 5 (1958), která čerpala i z domácí tradice a současné vážné hudby. Studio 5 sdružovalo řadu významných jazzových osobností: Karla Velebného, Jana Konopásku nebo Ludka Hulana. Taneční orchestr Čs. rozhlasu (1960) vedený Karlem Krautgartnerem se nevěnoval pouze taneční hudbě, ale také aktivitám spjatým s jazzovou hudbou. Avšak ve chvíli kdy se jazzu po mnoha letech konečně dostalo společenské rehabilitace, do ohniska zájmu mládeže se dostává jiný hudební styl – rock’n’roll.

²⁰ Ivan Poledňák, *Kapitolky o jazzu*. Praha: SHV 1961, s. 137.

2.4. Bigbít (rock'n'roll)

Důležitým a po dlouhou dobu téměř jediným zdrojem rock'n'rollové hudby se stalo rádio Luxembourg, počestněné v dobovém žargonu na „Laxík“. Poslech této stanice přinášel jakýsi odlesk tušené svobody panující na západě a stimuloval imaginaci posluchačů, kteří odposlouchávali a zaznamenávali reprodukované písně. Nebyli tedy odkázáni pouze na dobovou hudební produkci, která nereflektovala aktuální hudební trendy, nebo je často přejímala se značným zpožděním. Oficiální nepřátelský postoj k jazzu vystřídal odsouzení rock'n'rollu jako nové zbraně imperialistického západu, opět s odvoláním na Ždanovovy teze. Sovětský režim v něm spatřoval prostředek, který měl tendenci morálně narušit mládež ve východním bloku, považoval proto za nutné ji před tímto nebezpečím uchránit. Československý režim samozřejmě tento postoj přejal, což nezabránilo nesmělému pronikání rock'n'rollu na naše území. V pražském Mánesu 17. října roku 1957 byl pořádán večer jazzové hudby na rozloučenou s branci. V programu byly inzerovány nejnovější hity Billa Haleyho a Elvise Presleyho. Večírek však přerušila Veřejná bezpečnost a hlavní protagonisté byli zatčeni. Tato událost posloužila tehdejšímu režimu, neboť mohl veřejně odsoudit jednání účastníků večírku. Postihy tím spíš vybudily zájem mládeže o tento nový hudební žánr.

„V prosinci 1958 se v Praze objevila první deska s hrdým názvem Rock And Roll autor: Presley. Před maďarským kulturním střediskem na ni stály dlouhé fronty. (Oba údaje byly chybné. Jednalo se o Rock Around the Clock.).“²¹ Rock'n'roll se však v našich podmínkách rozvíjel velmi pomalu, přičemž jeho počátky lze vysledovat v rámci působení Akord klubu v pražské Redutě, kde Viktor Sodoma interpretoval český text Jiřího Suchého na melodii známé písně Billa Haleyho „Rock Around the Clock“ (pod názvem „Tak jak plyne řeky proud“). V Akord klubu působil také populární sólista Pavel Bobek. Většina raných rockových kapel se rekrutovala z řad studentů. Kupříkladu interpretem kapely Samuels band studentů Radiotechnické fakulty v Poděbradech byl i Pavel Chrastina, pozdější člen skupiny Olympic.

²¹ Jiří Černý, Big Beat: Strašák nebo kvalita. In: Lubomír Dorůžka, *Taneční hudba a jazz 1966-1967*. Praha: Supraphon 1967, s. 84.

„Rock’n’roll se šířil především v padesátých letech nejprve v originálních (či převzatých) verzích, a to na tancovačkách a čajích, ať již byla tato hudba reprodukována z desek či pásků nebo ji hrála živá kapela.“²²

Začátkem šedesátých let vzniká již větší počet rockových skupin, zatímco ze západu dorazila módní vlna twistu. Společenská poptávka po doprovodných rock’n’rollových kapelách prudce stoupala, avšak jejich existence většinou neměla dlouhého trvání (Hell’s Devils, Crazy Boys, EP HiFi). Značná část kapel zpívala neumělou angličtinou, neboť texty získávaly z nekvalitního rádiového vysílání, a jen velmi malé množství zpěváků vládlo anglickým jazykem. Nicméně skupina Sputnici, jejíž vznik lze datovat do roku 1959, jako jedna z prvních usilovala o tvorbu českých textů, což přispělo k popularitě rockové hudby v Československu. Jejich tvorba byla charakteristická hledáním vhodných zvukomalebných ekvivalentů k anglickým výrazům. Sputnici v době své největší slávy v roce 1962 vyprodali pražskou Lucernu, kde jim bylo umožněno vystupovat, díky tomu, že zpívali písně v českém jazyce. Nikdy se však zcela nezbavili nálepky oficiální, uvědomělé kapely mezi četnými rockovými fanoušky. Jejich tvorba byla však motivována především snahou o autorskou textovou výpověď.²³ Výraz rock’n’roll byl postupně nahrazen opatrnějším označením bigbít, aby se tak předešlo nežádoucím konotacím, které mohl vyvolávat u vládnoucího režimu. Prvním, kdo uvedl ve známost toto označení, byl Pavel Sedláček, který pojmenoval svou skupinu Studijní skupina Big Beatu (1962). *„Protože jsme si říkali, no nesmí tam být rock’n’roll, ale musí to být něco americkýho a znali jsme skladbu Big Beat, zpíval to Fats Domino a Don Lang, možná ještě někdo. No a tak se nám zalíbil ten název, proto jsme tomu s Kaplanem dali název Studijní skupina Big Beatu. A to se nějakou dobu udrželo, protože jsme tomu*

²² Miloslav Vaněk, *Byl to jenom Rock’n’roll?*. Praha: Academia 2010, s. 210.

²³ Jak dokládá například ukázka z textu písně „Hrajte mi beat“ z roku 1962.
Hudba: Tomislav Vašíček Text: Eduard Krečmar

Někdo chtěl by, aby se jen řvalo,
někomu je pouhé řvaní málo,
prázdné řvaní je tak dobré pro psa,
správné řvaní musí mít obsah;
se tam zamotá
kousek života,
jenž je beat.

*chtěli dodat zdání takový akademičnosti.*²⁴ Tento výraz se brzy dostal do širšího povědomí veřejnosti a pevně zakořenil v české mluvě. V případě tancovaček nebyla do takové míry centralizována pořadatelská činnost, takže taneční zábavu mohl zorganizovat každý, kdo získal povolení od základní organizace ČSM, což umožňovalo větší míru svobody při výběru hudebního repertoáru.²⁵

Toto rané období výstižně charakterizují i slova Miloše Formana: *„Mnozí stojí bezradně nad tím, že beatové skupiny zpívají anglicky, a mají proto dobré vysvětlení: pašování a pronikání buržoazní kultury mezi naši mládež. Když však mluvíte s těmi, kdo ty písničky hrají a zpívají, zjistíte, že tenhle výklad je jen pohodlná záminka k obcházení složitých komplexů dorůstající mládeže, která má mimo jiné i ctižádost být na svůj věk chytřejší, než být může. K čemuž jí dopomáhá i zpívání v anglické řeči. Z devadesáti procent ani neznají obsah, dohromady nevědí, co zpívají, jenom mají dojem, že takhle vypadají chytřejši. Samozřejmě, není to jen tohle, tak jednoduché to zas není. Ale je to i tohle.*“²⁶ Forman v *Konkursu* přiblížil dominantní proudy populární hudební scény, zacílené především na mladé publikum, včetně stále oblíbenějšího bigbítu. Hlavním dějištěm se stalo divadlo Semafor, kde se odehrával fiktivní konkurz. Zde zazněla pestrá směs písní ve stylu moderního popu. Do filmu je navíc včleněna další narativní rovina, která dokumentuje působení bigbítové kapely Crystal²⁷, jejíž existence spadá do let 1962-1965. Repertoár byl tvořen převážně zahraničními písněmi s původním anglickým textem.²⁸ Tvůrci *Konkursu* byli častými návštěvníky koncertů této kapely, a proto se rozhodli angažovat ji do tohoto filmu. Mezi zpěvačky této kapely patřila i Věra Křesadlová, která dostala ve filmu drobnější

²⁴ Rozhovor s Pavlem Sedláčkem. In: TV cyklus *Bigbít*, 2.díl (Zdeněk Suchý, 1998).

²⁵ Na maturitních večírcích obvykle vystupovala již zavedená kapela vlachovského typu, která byla akceptována oficiálními orgány, avšak v druhé části večera vystoupili také hosté v podobě bigbítových kapel.

²⁶ Galina Kopaněvová, Více důvěry mládeži: Hovoříme s Milošem Formanem. *Film a doba* 9, 1963, č. 8, s. 424.

²⁷ Hudební projev skupiny Crystal (vedoucí Petr Brožek) se inspiroval tehdejší populární britskou kapelou The Shadows. Crystal, na rozdíl od ostatních bigbítových kapel, kladl důraz také na vokální projev, v kapele zpívalo dívčí vokální trio a dva sólisté.

hereckou příležitost, přičemž zanedlouho po natáčení byla angažována do divadla Semafor.

Nejprve sledujeme krátkou hudební zkoušku Crystalu, která probíhá krátce před začátkem vystoupení. Mezi návštěvníky koncertu se mihnuly i známé osobnosti dobové hudební scény.²⁹ Motiv zkoušky prostupuje celým filmem a neustále se vrací v různých podobách. Ať je to zkouška v divadle Semafor, skupiny Crystal nebo mladých účastníků *Konkursu*. Zkoušku představuje ostatně celé natáčení, které testuje možnosti začínajících tvůrců a tvoří základ pro hledání jejich vlastní poetiky. Poté se Crystal objeví již na samotném koncertě, kde interpretuje píseň „Mamadu twist“³⁰, která svým rock’n’rollovým rytmem rozproudí většinu osazenstva sálu. Text písně je interpretován nejprve v české verzi a v následném přídávku je zazpívána také anglická

²⁹ V pozadí lze zahlédnout rock’n’rollového zpěváka Mikiho Volka, jak diskutuje s bratry Janem a Karlem Saudkovými.

³⁰ „Mamadu twist.“ (autor neuveden)

Mamadu twist
Papadu twist
Máma dupá, brácha dupá
Táta nadává
Hej pod dubem, za dubem buben dupem
Máme za lubem
Nevíte, co to je, a co mi nedá pokoje
A denodenně, denodenně twist
A denodenně roll
Válej, válej twist and rock and roll
vem si džínsy, džínsy vem si
a válej a válej twist and
King Coal, duj daj,duj daj

Mama-do-twist, papa-do-twist!
A mama duba, papa duba, everybody twist.

Oh´every girl, every boy,
everybody twist and rock and roll
and you don´t know, what is this
That´s rock and roll and twist.

Everybody, everybody twist
Let´take a blue jeans, let´s go an old jeans
Every child can tell you twist
That know twist that don´t know to wear

Text je zde převzatý z technického scénáře bez oprav. Národní filmový archiv. FSB 1592-63, srpen 1963.

varianta. Avšak text nehraje příliš velkou roli, až na dva základní výrazy, které jsou neustále opakovány – Twist a Rock'n'Roll. Už tato samotná slova vyvolávala u mládeže zájem jako signální znamení pro vzrušující zážitek. Přestože cizímu textu nerozuměli, nechávali se strhnout výraznou rytmikou a zvukomalebností anglických výrazů.

Skupina Crystal vystoupila také v televizním filmu *Lichá středa* (1963)³¹, kde účinkuje na tancovačce, kterou navštíví hlavní hrdinka - mladá studentka konzervatoře.³² Píseň „Jumping All“ s anglickým textem opět rozhýbe publikum. Krátké detaily nohou pohupujících se do rytmu, tváří, v nichž se zračí nekritické nadšení, a dalších nepatrných detailů se velmi podobaly způsobu záběrování v Konkursu. Explicitnějším způsobem je symbióza mládeže s rock'n'rollem vyjádřena v krátkém dokumentu Dušana Hanáka *Učenie* (1965), který autentickou formou zaznamenal život kadeřnických učnic. V úvodu filmu dva chlapci ve školní třídě hrají na kytaru rock'n'rollovou píseň, kterou interpretují v angličtině. Vzápětí poté, co píseň dozní, proběhne následující dialog, který ukazuje, že rock'n'roll vnímají spíše intuitivně. Jedna z dívek se ptá kytaristy, o čem byla píseň, kterou hrál, avšak on není schopen odpovědět.³³ Přesto během improvizovaného koncertu došlo k dokonalému splynutí všech zúčastněných, jako kdyby komunikovali spíše pomocí melodie a rytmiky než prostřednictvím mluvy. Specifičnost jejich komunikace obzvlášť vyniká v konfrontaci s bezprostředně následující situací. O co by se měli mladí lidé snažit? Tato otázka, kterou jim pokládá vyučující, vyvolá pouze automatizovaný sled frázovitých odpovědí, přičemž chování učňů svědčí o jejich naprostém nezájmu. Nakonec jedna z učnic napovídá své kamarádce: „Aby se podobali svým otcom.“ Zřejmý rozpor mezi těmito dvěma rovinami komunikace upozorňuje na určitou propast mezi dvěma generacemi. Stejně jako pro kadeřnici z Formanova Konkursu i pro tyto učnice představuje hudba vytržení z monotónního pracovního rytmu, neboť jej nahrazují rytmem hudebním, který působí jako

³¹ Tento film společně režírovali František Sádek a Tomáš Kulík.

³² Tancovačka dokumentuje nejen tehdejší podobu klubu Olympic, kde se odehrává, ale představuje i typický průběh tanečních zábav. Nejprve probíhá recitační pásmo, poté Crystal interpretuje jednu ze svých písní a vzápětí jsou diváci vyzváni, aby upravili sál pro následný tanec.

³³ „O čom to je? Čo? Tato pieseň? Já neviem.“

katalyzátor jejich napětí, nejistoty, pochyb o sobě samých a umožňuje jim nalézt alespoň chvilkový pocit svobody předtím, než budou nuceni vrátit se do každodenního pracovního stereotypu.



Vystoupení skupiny Crystal ve filmu *Konkurs* (vlevo) a *Lichá středa*





Mládež přijímala bigbít s nadšením a často se nechávala strhnout jeho důrazným rytmem (*Konkurs, Lichá středa, Učenie*)

Emblematickou bigbítovou kapelou v Československu byl nepochybně Olympic³⁴ (1963) vedený Petrem Jandou, kterou prošla celá řada osobností české populární hudby. Spolupráce divadla Semafor se skupinou Olympic představovala klíčovou událost pro další vývoj bigbítu. Semafor tehdy představoval nejznámější alternativní divadelní soubor „malých forem“ v Československu. Jeho obrovská popularita tak napomohla legitimizaci tohoto žánru, který byl stále ostře sledován režimními cenzory. Pásmo „Ondráš podotýká“ propojilo divadelní výstupy s bigbítovými písněmi a zaznamenalo značný divácký úspěch. Široké divácké vrstvy dostaly příležitost objevit energický rock’n’rollový rytmus a zažít profesionální vystoupení, které neodpovídalo poplašným a odsuzujícím zprávám šířeným v československém tisku ve spojitosti s tímto žánrem.

V roce 1964 se konalo zasedání Sekretariátu ÚV KSČ, které lze označit za doposud nejkomplexnější jednání o otázce bigbítové hudby. Účastníkům tohoto jednání byl určen informační text pod názvem „Zpráva o bigbítových skupinách u nás a některých jevech spojených s její činností“. Věnoval se popisu demoliční činnosti

³⁴ Olympic vystoupil ve filmu *Flám* (1966) režiséra Miroslava Hubáčka, kde představuje bigbítovou skupinu hrající v kavárně Selekt.

fanoušků při příležitosti bigbítových koncertů, varovně upozorňoval na nebezpečí šíření anglického jazyka a odmítání běžných hudebních norem ze strany bigbítových skupin. Na jednání byla doporučena opatření týkající se oblasti pořadatelské služby a organizace koncertů. Ovšem to již nezastavilo stále intenzivnější bigbítovou vlnu, jež se šířila v druhé polovině šedesátých let.

První oficiálně vydané nahrávky domácího bigbítu se objevily v roce 1964 zásluhou hudebního publicisty Jiřího Černého a Karla Mareše. Jednalo se o sérii pěti malých gramofonových desek, jejichž prodej byl omezen pouze na čtenáře, kteří si zajistili subskripci tehdy nejoblíbenějšího časopisu v Mladý svět. Desky nesly společný název Big Beat Mladý svět. V jejich repertoáru byla kupříkladu píseň „Hey Paula“ interpretovaná Pavlem Sedláčkem a Evou Pilarovou, píseň „From Me to You“, v českém překladu „Adresát neznámý“ nazpívaná Karlem Gottem, a nahrávky bigbítové skupiny Mefisto.³⁵ Tento komplet se dočkal reedice a celkový počet prodaných desek o rok později dosáhl 400 000 kusů. Na Slovensku mezitím vznikla kapela Beatmen³⁶, jejíž repertoár tvořily jednak písně Beatles, ale i vlastní anglicky interpretované skladby. Vystoupení této skupiny v Praze vyvolalo senzaci. „*Beatmeni učinili přes noc naprostý průlom do dosavadního výsadního postavení pražského rocku a jejich koncerty provázela beatlemánie – těžko odkoukaná, spíš z tisku načtená: davy ječících děvčat jako v později promítaném Perném dni.*“³⁷

Počet bigbítových kapel se postupně rozrůstal a v druhé polovině šedesátých let docházelo k jejich postupné profesionalizaci. Mezi nejocetňovanější a nejúspěšnější

³⁵ Skupina Mefisto vytvořila hudební doprovod k povídkovému filmu *Každý mladý muž* (1965) Pavla Juráčka, který přibližuje několik momentů ze života vojáků základní služby, a podílela se na hudební složce muzikálu *Kulhavý ďábel* (1967) v režii Juraje Herze.

³⁶ Film *Nylonový mesiac* (1965) režiséra Eduarda Grečnera využil v hojné míře písní této slovenské skupiny, neboť jedna z filmových postav aktivně provozuje bigbít. Jedná se o mladého chlapce, který zpívá v bigbítové skupině. Písně Beatmenů však nezazněly pouze v podání této kapely, ale i z „tranzistoráků“ a rádií a vytvářely kontinuální hudební kulisu. Veškeré písně byly dokonce interpretovány v anglickém jazyce. Na jedné ze zkoušek bigbítové kapely je přítomen starý muž, který jejich vystoupení stručně okomentuje: „A čo to znamená vlastne to tvoje hajdu dajdu? Ani aj tak tomu nerozumieš.“ Avšak chlapec odpoví: „That’s all got to do. To je všetko čo musíš urobiť.“ Chování publika během jejich pozdějšího koncertu připomíná davové šílenství, které pravidelně provázelo vystoupení skupiny Beatles.

³⁷ Vojtěch Lindaaur – Ondřej Konrád, *Big Bít*. Praha: Plus 2010, s. 25.

kapely tohoto období patřily Flamengo, Framus Five, Donald, Synkopy 61, Young Primitives a další. V roce 1966 vznikla skupina Matadors specializovaná na žánr rhythm & blues, jejíž členskou základnu tvořili zkušení hudebníci. Objevil se zde i později velmi ceněný kytarista Radim Hladík. Tato skupina vynikala vysokou technickou úrovní interpretovaných skladeb, čímž se vymezila vůči běžnému českému bigbítu, neboť zdůraznila důležitost instrumentální složky. Zanedlouho se tato kapela zařadila na vrchol domácí scény. Podíl na popularizaci bigbítu měly i soutěže Beat Cup nebo Top Show, jejichž organizátorem byl Miloslav Šimek, který v divadle Olympik, Sluníčko a Lucerna poskytoval prostor bigbítovým kapelám. Průběh soutěže zahrnoval koncerty všech zúčastněných kapel a v závěru byl vždy vyhlášen vítěz. První bigbítový festival v Československu se uskutečnil v roce 1967 na půdě pražské Lucerny, což bylo ještě před několika lety nemyslitelné. Stal se tak protestem vůči tehdejšímu hudebnímu mainstreamu. Oficiální mocenské složky však prostřednictvím Československé televize zneužily i tento festival pro své propagandistické záměry. Reportáž z koncertu úmyslně zachycovala provokativní vystoupení skupiny Primitives Group provázené oslnivými pyrotechnickými efekty. Tato reportáž byla odvysílána v rámci zpravodajství jako odstrašující příklad adresovaný mládeži.

Skupina Olympic se mezitím pokoušela o vlastní písňovou tvorbu a vydala první domácí rockovou LP desku pod názvem Želva, která díky chytlavým melodiím a hravým textům zaznamenala značný ohlas nejen ze strany publika, ale také u začínajících kapel, pro něž se stala jedním z hlavních inspiračních zdrojů. Snahu o propojení rockového rytmu a českého textu postupně projevily i další kapely (Rebels, Apollo Beat, Shut Up). V oblasti hudebně orientovaných periodik se žánru bigbítu pravidelně věnoval časopis Melodie, kde byly uveřejňovány zasvěcené články Jiřího Černého, Lubomíra Dorůžky a Jaromíra Tůmy. Společným úsilím pražských klubů Beat Fan Club, Arocola Club a Music F Club začal vycházet od roku 1968 bigbítově zaměřený časopis Pop Music Express, jehož grafickou úpravu zajišťoval výtvarník Karel Saudek.

Přestože v letech 1967-1968 docházelo k nebyvalému rozvoji na domácí bigbítové scéně, čekalo tento proces násilné ukončení zanedlouho po vpádu vojsk varšavské smlouvy na československé území. O dva měsíce později byl uveřejněn v německém

periodiku Neues Deutschland článek „Kde je taneční hudba zneužívána“, který zahájil pozvolnou likvidaci bigbítu novým politickým vedením. Přestože proti tomuto článku vystoupilo mnoho domácích publicistů, normalizační proces již nebylo možné zastavit. Rockový žánr byl opět záměrně vytěšňován z domácí hudební scény.

2.5. Alternativní kultura v Československu

Světlem se šířící módní vlna hippies pronikla v druhé polovině šedesátých let i na území Československa ovšem v citelně skromnějším měřítku než tomu bylo v USA nebo v Evropě. Mladí lidé vyznávající alternativní styl života byli označováni jako „máničky“, „vlasatci“ či „chuligáni“. Návštěva básníka Allana Ginsberga v roce 1965 představovala důležitý stimul pro rozvoj československé komunity. Komunistický režim povolil po dlouhé době uspořádání oficiálního majálesu, na němž byl králem jmenován právě Ginsberg. Hlavní shromaždiště příslušníků alternativní kultury bylo stanoveno na schodech před pražským Národním muzeem, kde se jich scházelo obvykle několik desítek. Vládnoucí režim však pouze nepřihlížel rozmachu tohoto hnutí. Kromě štvavé kampaně v oficiálním tisku uplatňoval i represivní metody v podobě policejních zásahů při příležitosti různých demonstrací. *„Dne 1. května 1966 rozehnala VB neoficiální průvod mládeže. Řada účastníků byla zatčena a odsouzena k nepodmíněným trestům odnětí svobody a v srpnu toho roku přijal Národní výbor hlavního města Prahy vyhlášku proti chuligánům. V praxi to znamenalo násilné stříhání zadržených, zákaz vstupu do veřejných prostor – restaurací, kin, dokonce i nádraží!“*³⁸ Právě dlouhé vlasy se staly velmi exponovaným a provokujícím symbolem protestu proti establishmentu a oficiální kultuře. V dobovém tisku byly dlouhé vlasy označovány za symbol zvrhlosti a tento vnější znak stačil k tomu, aby dotyčný zakoušel ústrky v zaměstnání nebo ve škole. Někteří

³⁸ Miroslav Vaněk, *Byl to jenom Rock'n'Roll?*. Praha: Academia 2010, s. 232.

členové alternativních hnutí si svých dlouhých vlasů cenili natolik, že nosili sádrový krunýř, a tak zabraňovali násilnému a ponižujícímu ostříhání vlasů.

Aktivita této komunity vyvrcholila na jaře 1968, kdy byla ustavena oficiální organizace sdružující příslušníky hippies pod názvem Czechoslovakia Hippies Club Soul, která měla 1100 členů ve věku 15-25 let. Klub se aktivně podílel i na veřejných událostech a jeho činnost demonstrovalo několik desítek členů na prvomájovém průvodu, kde předali přítomnému Alexandru Dubčekovi dárek na důkaz jejich podpory. K alternativnímu hnutí neodlučitelně patřily undergroundové kapely, jejichž hudební i vizuální projev se inspiroval psychedelickým stylem, který v západním světě reprezentovala především kapela The Velvet Underground. Dodnes nejznámější domácí undergroundovou kapelou z tohoto období zůstává The Plastic People of the Universe. Ačkoliv se její členové otevřeně hlásili k západní undergroundové kultuře, jejich inspirace byla spíše tušená a intuitivní, neboť informace o tomto hnutí byly neúplné a mnohdy zkreslené. Texty jejich písní tvořily převážně vlastní či převzaté básně. Hudba byla dílem člena kapely Mejly Hlavsy. Uměleckým vedoucím Plastic People of the Universe se stal kunsthistorik Ivan Martin Jirous, který se podílel i na vizuální prezentaci koncertů skupiny Young Primitives. Tato kapela poutala pozornost právě svým důrazem na výtvarnou a inscenační složku svých vystoupení a jejich koncerty svým průběhem často připomínaly umělecké happeningy. Kupříkladu na jednom z koncertů byla nad publikem zavěšena síť s vycpanými rybami, během koncertu byla na publikum stříkána voda a v samotném závěru došlo k pádu zavěšené sítě na publikum, které bylo symbolicky uvězněno. V Mariánských Lázních vzniká pod vedením Milana Knížíka skupina Aktuál složená z amatérských hráčů i hudebních analfabetů. Nástrojové obsazení se neomezovalo pouze na běžné hudební nástroje, ale zahrnovalo i hru na pily, brusky a vrtačky. Většina undergroundových kapel definitivně zaniká v roce 1972, kdy bylo vydáno vládní usnesení, v němž Ministerstvo kultury rozhodlo provést rekvalifikační zkoušky, které znamenaly konec pro většinu alternativních, ale i rockových uskupení.

2.6. „Chuligáni“ ve Formanových českých filmech

Jak vyplývá z předchozí podkapitoly, ve Formanových filmech se příslušníci alternativních kultur nevyskytovali. Hlavní hrdinové jsou spíše pasivní a rozhodně neprojevují otevřený odpor vůči konformitě většinové společnosti. V jeho filmech se však objevuje označení chuligán, které odkazuje k těmto opozičním složkám, proto považují za nutné osvětlit bohatou genealogii tohoto slova a upozornit na jeho specifické užití ze strany filmových postav. Výraz chuligán v průběhu 50. let pevně zakořenil v dobové mluvě československých obyvatel jako hanlivé označení outsidera, nepřizpůsobivého příslušníka mládeže, který se určitým způsobem odlišoval od běžného průměru, ať už extravagantním stylem oblékání, uvolněným chováním či napodobováním atributů západní kultury. Takzvaní chuligáni představovali jakési pokračování subkultury pásků, která eskalovala v letech 1953-1954.³⁹ Slovo chuligán nebylo vázáno na fixovanou, konkretizovanou představu, spíše znamenalo určitý rámec, do něhož si tehdejší obyvatelé dosazovali své individuální představy, vycházející ze strachu z neznámého. Na tento strach z něčeho, co se vymyká z všeobecně přijímané normality, odkazuje poměrně bohatá genealogie tohoto pojmu.⁴⁰ Výraz chuligán jasně vymezoval hranice normality a legitimizoval perzekuci nepřizpůsobivých občanů. Přestože se jednalo o diverzifikovanou skupinu obyvatel, samotná definice pojmu byla velmi mlhavá. Sloužil tedy především jako záminka pro tehdejší mocenské praktiky, která napomáhala soustředěné likvidaci alternativních názorových hledisek. *„Hlavní rozmach ten pojem ovšem prodělal v Sovětském svazu, kde se stal po revoluci normativním pojmem, samostatným*

³⁹ Viz. poznámka číslo 71.

⁴⁰ Výraz chuligán pochází z Anglie, kam se v polovině 19. století přestěhovala rodina Houlihanů, přičemž jejich jméno bylo poangličtěno na Hooliganovy. Tito Irové se ostře vymezovali vůči Angličanům a páchali rozmanitou kriminální činnost. Tato irská rodina se postupně stala námětem pouťových písní a kabaretních výstupů, kde již nabyla fiktivní podobu a symbolizovala xenofobní vztah Angličanů k Irům. Výraz Hooligan se objevuje v oxfordském slovníku z počátku dvacátého století, kde označuje pouličního výtržníka. Politický význam nabylo toto slovo v carském Rusku za vlády cara Mikuláše II. Hooligan byl transformován na chuligán a označoval politicky podezřelé živly. Po VŘSR dochází opět ke změně jeho významu, neboť pojem zahrnoval všechny příživníky a obyvatele štítící se práce, a stal se samostatným paragrafem trestního zákona. Do Československa slovo proniklo z Polska, kde byl vzkříšen v 50. letech ve spojení s výtržníky, kteří přepadávali noční chodce.

*paragrafem trestního zákona. Od 20. let se běžně používal a nabyl takové neohraničenosti, že se v 50. a 60. letech rozkošatil do pěti stupňů, kdy bylo v podstatě možné za chuligána označit kohokoli.*⁴¹ Vnější podoba chuligánů procházela kontinuálními proměnami. Společným znakem zůstávala snaha o výstřednost, což vedlo k pestré koláži nejrůznějších oděvních doplňků na tehdejšímu trhu obtížně sehnatelných.

Představu o chuligánovi, která byla sdílena většinovou společností do značné míry určovala tehdejší média. Ať už se jednalo o anekdoty otištěné v satirickém časopise Dikobraz, nebo o nejrůznější televizní pořady.⁴² „V publicistických článcích, svoláních, proklamacích, v dopisech a rezolucích se vyskytuje ústřední protiklad svazáka, řádného poctivého občana, na straně jedné a páška nebo chuligána na straně opačné. Ovšem mládežnická organizace v tom rovněž často vidí vlastní rezervy – že musí bojovat s odlivem členstva, že se i formální členové nezapojují a netráví volný čas podle jejich představ.“⁴³ Ve Formanových filmech se s pojmem chuligán můžeme setkat poměrně často. Když se hlavní hrdina filmu *Černý Petr* vrací z „čaje“, matka jej podrobí opatrnému výslechu, v němž jeden z jejích dotazů se týká i chuligánů, s obavou, aby se k nim Petr nepřipojil.⁴⁴ Starostlivý matčin výraz však nijak nespecifikuje, co si pod ním sama představuje. Ostatně žádná z filmových postav skutečného chuligána nereprezentuje. Nakonec se obnažuje spíše prázdnota

⁴¹ Výpověď Matěje Kotalíka. In: TV cyklus Historie.cs, Potápky, páskové, chuligáni (Václav Křístek - Vítězslav Romanov, 2010.)

⁴² Kupříkladu pořad *O mládí a romantice* z cyklu Zvědavá kamera byl zacílen na otázku, koho lze považovat za chuligána. Ve studiu byly přítomny dvě party z Chebu, které vedly spor o místní Mlýnskou věž. Tyto skupiny však nekonaly pouze prospěšnou činnost v podobě renovace zmíněné věže, ale páchaly i drobné výtržnosti. Tito „chuligáni“ byli v pořadu konfrontováni se zástupci Národního výboru a ČSM. Představitel svazáků apeloval na mládež, aby vstoupila do ČSM, kde bude moci lépe realizovat své plány. V pořadu byl zjevně skrytý implicitní propagandistický záměr zredukovat rozmanitost mládežnických skupin a unifikovat je pod záštitou ČSM.

⁴³ Výpověď Matěje Kotalíka. In: TV cyklus Historie.cs, Potápky, páskové, chuligáni (Václav Křístek - Vítězslav Romanov, 2010.)

⁴⁴ Matka: „S kterejma klucíma si tam byl?“

Petr: „Tam nás bylo víc.“

Matka: „Byli to slušný kluci? Nebyls tam s nákejma chuligánama?“

Petr: „Ne.“

skrytá za tímto výrazem a splývá s proudem dalších kladených dotazů.

Ve filmu *Lásky jedné plavovlásky* zazní rovněž slovo chuligán tentokrát už v podání příslušníků mladé generace. V tomto kontextu dostává jistý náboj vzpoury. Není již vyslovováno s iracionálním strachem, ale naopak s nadšením. Zazní na začátku filmu, kde dívka temperamentně interpretuje píseň „To co bylo včera, není každý den“, v níž slovo chuligán zastupuje touhu mladé generace po svobodné existenci. Vyznění této touhy nepostrádá romantické rysy, přestože píseň může na první pohled působit cynicky a vulgárně.⁴⁵ („A z té velké lásky stal se ze mě chuligán.“). Za chuligána je označen také opilý mladík, který se dostane do sporu s hasičským sborem ve filmu *Hoří, má panenko*. V následující potyčce je mladík vyhozen ze sálu za hlasitého spílání jednoho z hasičů.⁴⁶ Starší generace tedy pronáší tento výraz s despektem, což odpovídá jeho původnímu xenofobnímu podtextu, využívanému v represáliích komunistického režimu.

Formanovy postavy vyslovují slovo chuligán téměř automaticky v nejrůznějších situacích, aniž by se staraly o vhodnost jeho použití. Tento automatismus poukazuje na postupné znejasnění významu tohoto slova, které se ustálilo v mluvě konformní dospělé populace jako automatické vyjádření iracionálních obav. Zatímco pro mladou generaci mělo přichuť čehosi zakázaného a tím pádem i přitažlivého.

⁴⁵ V písni opakovaně zazní oslovení „vole“, typické v argotu páskovské komunity, které se ostatně zafixovalo mezi mládeží dodnes. V roce 1953-1954 byla v Dikobrazu uspořádána kampaň proti páskům, v níž bylo kritizováno i toto oslovení, což jen potvrzuje jeho tehdejší rozšířenost.

⁴⁶ „Já ti dám posraný hasiči ty chuligáne jeden!“

2.7. Nástup malých divadelních scén⁴⁷

Zárodek pozdějších malých scén se formoval v rámci nejrozličnějších recesistických studentských skupin, jejichž poetika byla vzdálena oficiální hudební i divadelní tvorbě. Struktura těchto představení byla založena na krátkých, satiricky zaměřených scénkách, propojených amatérsky interpretovanou hudební složkou. Zásadní vliv připadl již zmíněnému Akord Clubu, kde již v padesátých letech zazněl rock'n'roll a své první autorské písně skládal Jiří Suchý. Akord Clubem prošlo několik významných osobností české populární hudby: Waldemar Matuška, Jiří Šlitr a textař Pavel Kopta. Oblíbené textappealy (1957-1958) byly výsledkem osobité poetiky Ivana Vyskočila. Tyto pravidelné pořady představovaly originální směs satirických komentářů, písní a improvizace. Mladí herečtí absolventi DAMU se sdružovali v divadélku Rokoko (1958), kde provozovali svá kabaretní pásma. Hana Hegerová, Helena Vondráčková, Marta Kubišová, Václav Neckář a mnoho dalších interpretů zde získávali své profesní zkušenosti. Postupně docházelo ke stylovému vyhranění jednotlivých divadelních ansámbľů, což vedlo k zakládání vlastních divadel s osobitou poetikou.

Kolektiv tvůrců působící v Akord Clubu založil v roce 1958 Divadlo na Zábradlí, kde zinscenoval hru Jiřího Šlitra a Jiřího Suchého „Kdyby tisíc klarinetů“, která byla později také zfilmována. Jiří Suchý však zakrátko odchází, aby založil vlastní divadlo. Hudební skladatel Vladimír Vodička se stal novým ředitelem Divadla na zábradlí a spolu s Pavlem Koptou skládali písně pro šansoniérku Ljubu Hermannovou, která dostala možnost prezentovat své vyzrálé pěvecké umění v několika představeních. Nejznámější zástupce malých scén hudební divadlo Semafor (1959) zakládají Jiří Suchý a Jiří Šlitr, aby si zajistili plnou autorskou kontrolu nad uváděným repertoárem. *„Po odchodu ze Zábradlí jsem se vrátil zpátky do Reduty a říkal si, že divadlo už dělat nechci. Nebýt Šlitra, tak přitom zůstalo. Vrátil se tehdy z Bruselu, kde byl na zájezdě s Laternou magikou, a říkal: ‘Hele my bychom měli založit divadlo, ale hudební.’ A poněvadž jsem si uvědomil, že písničky nám šly, tak jsem kývnul. A v tom divadle jsem byl já ten hlavní, takže mě nikdo*

⁴⁷ Často se užívá také označení „divadla malých forem“.

nemohl vyštípat z pódia. Napsal jsem honem Člověka z půdy.“⁴⁸ Hra „Člověk z půdy“ přinesla do divadelního prostředí spontánnost, kultivovaný a přitom velmi uvolněný humor a neškolený herecký projev těžící právě z oné nezatíženosti profesionálními stereotypy. Hra zaznamenala obrovský divácký úspěch, k čemuž velkou měrou přispěly i písně, které postupně zlidověly („Pramínek vlasů“, „Včera neděle byla“). Semaforem prošla řada osobností neodlučitelně spjatých s domácí populární hudbou, a proto se stal místem, které sehrálo zásadní roli v počátcích vývoje moderního českého popu. (Analýzou tvorby a osobitou poetikou Semaforu se podrobněji budu zabývat ve třetí kapitole této práce.)

Z dalších progresivních scénických výbojů té doby jmenujme divadlo Paravan v bývalých prostorách pražské Reduty. Satirik Jiří Robert Pick a dramaturg Milan Schulz se orientovali především na styl literárně hudebního kabaretu, v širokém žánrovém rozpětí, zahrnujícím šansony, oblast popu, staropražské šantány nebo trampské písně. Paravan nepřitahoval pozornost publika takovou měrou jako již zmíněné soubory, neboť jeho tvorba byla zacílena na užší okruh kulturně vzdělaných diváků.

Malé scény nevznikaly pouze na území Prahy, ale spontánně se formovaly ve větších městech v rámci celého území Československa. Brněnské satirické divadlo Večerní Brno strukturovalo svou produkci po vzoru novinového večerníku. Pro jejich představení byla charakteristická fragmentární forma, která v rychlém sledu kombinovala písně, krátké scénky a verše. Nápaditá práce s hudebními žánry se projevila v jejich úspěšném titulu „Hamlet IV. Aneb Cirkus Elsinor“ (1962), k němuž složil hudbu stálý spolupracovník divadla Ladislav Štancl. *„Jednotlivé postavy adaptace byly přitom charakterizovány intonačním okruhem pro ně příznačným. Lehkovážný Hamlet, tedy např. obdobou trampské písničky, hrobníci melodikou městské periferie, hrabivý elsinorský vladař zalykavou říkankou.“*⁴⁹ Vrcholem tvorby Večerního Brna se stala inscenace „Král Lávra“, jejíž autor Milan Uhde přepracoval původní báseň Karla Havlíčka Borovského do podoby absurdní hry, kde vložené písně interpretované Ljubou Hermanovou ostře komentovaly tehdejší společenskou

⁴⁸ Zdeněk A. Tichý - Vlastimil Ježek, *Šest z šedesátých*. Praha, Radioservis 2003, s. 19.

⁴⁹ Jiří Kotek, *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918-1968)*. Praha: Academia 1998, s. 317.

situaci. V průběhu šedesátých let vznikla celá řada dalších divadelních souborů (ostravský kabaret Štafle, plzeňská ALFA), avšak jejich existence měla spíše krátkodobý charakter.

2.8. Televizní písničky, recitály a hudební pořady v České televizi

Za průkopnický počín v oblasti hudební tvorby Československé televize lze považovat filmové ztvárnění písně *Dáme si do bytu*, která je označována za první český videoklip. Píseň interpretovaná Josefem Bekem a Irenou Kačírkovou si získala značnou pozornost diváků a od své premiéry v roce 1958 se dočkala mnoha repríz. Režisér Ladislav Rychman zde získal první zkušenosti s tímto specifickým žánrem, které později zúročil při práci na úspěšném muzikálu *Starci na chmelu* (1964). Píseň začíná v kanceláři, kde si mladí novomanželé vybírají nový byt. V příběhu lze identifikovat dvě roviny fikce. V detailu sledujeme náčrt budoucího bytu a vzápětí se obraz prolne do jiného abstraktnějšího prostoru, který je výtvarně stylizován právě do podoby tohoto grafického návrhu. Abstraktní, zčásti temný prostor, zaplněný jednoduchými malovanými kulisami (reprezentacemi běžných předmětů) evokuje kreativní myšlenkový proces postupné vizualizace a konkretizace toho, jak by měl byt vypadat. Toto prostupování fikčních vrstev tvořilo běžnou strukturu televizních písniček, hudebních revue nebo zábavných pořadů.

Po úspěchu tohoto hudebně scénického miniútvaru *Dáme si do bytu* začaly vzápětí vznikat další, pro něž se vžilo označení televizní písnička. Populární písně divadla Semafor byly nezdůvada v této podobě zfilmovány pro televizi. Tato spolupráce byla výhodná pro obě zúčastněné strany, neboť zvyšovala diváckou atraktivitu televizního média a zároveň napomáhala masovému rozšíření semaforové tvorby po celém území Československa včetně venkovských oblastí. Stejně jako v období první republiky se stala i v šedesátých letech běžnou praxí synergie mezi rozmanitými odvětvími zábavního průmyslu za účelem vzájemně výhodné propagace populárního šlágru a potažmo i větších zisků plynoucích z jeho prodeje na záznamových nosičích nebo

jeho uvádění v jiných médiích (televize, rozhlas). „Malé kotě“, „Marnivá sestřenice“, „Pramínek vlasů“ a další semaforové písně zanedlouho zpopulárněly a obliba jejich interpretů - Jiřího Suchého, Waldemara Matušky, Evy Pilarové, Pavlínky Filipovské - prudce vzrostla. Televize se velkou měrou podílela na prosazení rodícího se popu. Zájem publika se na počátku 60. let přesunul především k osobě zpěváka. Jako zkušený režisér televizních písniček se zakrátko etablovali Ján Roháč a Vladimír Svitáček. Jejich televizní písnička *Zdvořilý Woody*, v níž vystoupil Karel Gott v roli kovboje, obsahuje vtipný moment, kdy se přítomné krávy zdánlivě roztančí za pomoci zpětné projekce. Tento zcizující efekt upozorňující na iluzivnost filmového média, směřoval k modernisticky orientované kinematografii. V dobových televizních písničkách však nebyl ojedinělý. Kupříkladu vizuální doprovod k písni *Malé kotě* z roku 1962 propojoval animované scény s hranými. Zpočátku se zdá, že sledujeme animovaný film, avšak po chvíli se kamera oddálí a divák zjišťuje, že animovaný film je promítán na plátně, před nímž danou píseň zpívá Jiří Suchý. V roce 1960 natočil Ladislav Rychman pásmo složené z nejúspěšnějších televizních písniček pod názvem *Tisíc pohledů za kulisy*. Jednotlivé písně propojují krátké scénky ze zákulisí, které jsou snímány tak, aby vzbuzovaly dojem dokumentárních záběrů. Televizní pořad *Tisíc pohledů za kulisy* získal bronzovou růži na přehlídce televizních pořadů v Montreux a stal se prvním československým televizním filmem oceněným na mezinárodním festivalu.

Jiný hudební televizní film Zdeňka Podskalského *Ztracená revue* (1961), natočený o rok později, byl na tomto festivalu oceněn hlavní cenou. Ve Formanově filmu *Lásky jedné plavovlásky* se objevil v pozadí scény jako hudební i obrazová kulisa. Když Andula přijíždí za Mildou do Prahy, setká se s jeho rodiči, kteří sledují v televizi tento film. Jejich vzájemný dialog, který je veden především ze strany zvědavé Mildovy matky podbarvuje tlumeně hudba ze *Ztracené revue* s občasnými prostřihy na jednotlivé segmenty děje. Zápletka tohoto hudebního filmu je velmi prostá: klaun, který vystoupí ze svého plakátu, nabízí Československé televizi svůj námět na hudební revue, a přitom zažívá nejrůznější peripetie. *Ztracená revue* kontrastuje s civilním pojetím Formanova filmu, neboť, jak vyplývá z uvedeného názvu, jedná se o volně propojený sled revuálních čísel, jejichž společným jmenovatelem je zaujetí hrou a fantazií. Již v úvodu je naznačen fantazijní rámec celého filmu, v němž

sledujeme klauna, který vyskočí z plakátu a poté se objeví za televizní obrazovkou, z níž vystrkuje hlavu a ukazuje název filmu. Zanedlouho obrazovku opustí a vydává se do skutečné budovy České televize, kde chce uplatnit svůj scénář hudební revue. Tato sekvence ilustruje prostupnost různých fikčních rovin, jimiž klaun plynule prochází. Ve filmu se objevily tehdejší semaforové hvězdy Waldemar Matuška, Eva Pilarová a Jiří Suchý, který je také autorem čtyř písní obsažených v této hudební revue.

Ovšem zmíněnou scénu v *Láskách jedné plavovlásky* doprovází pouze ústřední jazzová instrumentální skladba, která nenarušuje dialogy probíhající mezi Andulou a Mildovými rodiči.⁵⁰ Zdá se jako kdyby existovalo nějaké pouto mezi touto skladbou a promluvami Mildovy matky. Střídání stejných motivů (snaha prohledat kufr, neustále stejné dotazy na Andulu) v pravidelném monotónním tempu její řeči se podobá střídání hudebních motivů, jež zní v pozadí. Matka nakonec vyčerpá oba své společníky, kteří usnou a její hlas už doprovází pouze hrající televize, kterou nakonec vypne, aby ukončila jak televizní pořad, tak svůj monolog. Ačkoliv zábavné televizní vysílání je spíše nenápadným prvkem skrytým v pozadí, který dokresluje atmosféru scény, dokládá časté užití masových médií ve Formanových filmech, jejichž prostřednictvím do nich pronikají autentické produkty tehdejší hudební kultury.



Fantazijní svět ve *Ztracené revue* kontrastuje s každodenností, v níž jsou ukotveny postavy Formanových filmů

⁵⁰ Scénickou hudbu ke *Ztracené revue* zkomponoval Evžen Illín, který je rovněž autorem hudby k *Láskám jedné plavovlásky*. Illín tedy využil vlastní původní hudby a učinil z ní hudební podkres Formanova filmu, což mění její funkci, neboť se stává hudbou archivní.

Každoroční výčet vydaných desek státním gramofonovým vydavatelstvím Supraphon přinášel hudební pořad nazvaný *Album Supraphonu* (první díl byl uveden v roce 1962). Moderátor Vladimír Dvořák zde uváděl zkrácené verze populárních písní, které byly předvedeny v jednoduchých studiových kulisách. V druhé části se poprvé objevilo jméno Pavla Sedláčka, díky němuž pronikl na obrazovky profesionálně interpretovaný rock'n'rollový žánr. Pořad byl v roce 1967 přejmenován na *Gramohit*, avšak byly odvysílány pouze dva ročníky. Píseň „Život je pes“ v Sedláčkově interpretaci bude podrobněji analyzována v kapitole zabývající se tvorbou autorského dua Suchý – Šlitr. Nelze však opomenout, že tento hit, který se stal důležitou komponentou Formanova filmu *Černý Petr* existoval současně i ve formě televizní písničky (1963). Ve studiovém prostředí, v podobě uzavřené krychle s mozaikovým vzorem, zde zazářil Pavel Sedláček se svou kapelou.

Recital Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra odvysílaný v roce 1965 vynikl nápaditou inscenací prezentovaných písní. Celé vystoupení bylo prostoupeno spontánním humorem příznačným pro tuto autorskou dvojici. „V *Recitalu Šlitr zpíval Klokočí: je to pro něj příležitost k dadaistickému vtipu s posuvem rytmické struktury (opozďuje se permanentně za orchestrem); se sžíravou sebeironií komentuje svůj pěvecký výkon, protože si to při svém naturálním komickém talentu může dovolit.*“⁵¹ Pořad zahrnoval dvanáct písní ze semaforových představení *Đábel z Vinohrad* a *Recital*, které byly natáčeny ve studiové dekoraci komponované ve stylu pop artu. Třicetidílný cyklus *Vysílá studio A* (1964-1966), jehož tvůrcem byl Jaromír Vašta, měl za úkol prezentovat televizním divákům začínající zpěváky, textaře a skladatele. Nejvýraznějším počinem tohoto režiséra se stal hudební televizní seriál *Píseň pro Rudolfa III.* (1967-1968), v němž tehdejší hvězdy populární hudby interpretovaly písně v historických kulisách. Prostřednictvím kouzelného křesla mohly totiž navštívit nejrůznější historické epochy. Velmi populárním se stal pořad *Návštěvní den Miloslava Šimka a Jiřího Grossmanna* (1969-1970), který byl proložen písňovými vstupy vynalézavě aranžovanými Jánem Roháčem. Tento režisér využíval různé optické efekty, aby ozvláštnil ve studiu inscenované nahrávky. Mezi jeho oblíbené postupy patřilo kupříkladu působivé střídání negativu a pozitivu.

⁵¹ (pz), *Hudební rozhledy* 17, 1965, č. 8, s. 340.

Bigbít se na obrazovkách soustavněji objevoval až od roku 1968. Jeden z prvních ucelenějších pokusů o zachycení toho, co se děje v oblasti bigbítového žánru, vznikl již v roce 1964. Krátký dokument Ivana Soeldnera *Horečka* (1964), natočený za podpory Krátkého filmu, představoval tehdejší členy skupiny Olympic, včetně Mikiho Volka, Yvonne Přenosilové nebo Pavla Bobka. Během let 1968-1969 měli televizní diváci možnost zhlédnout několik pořadů věnujících se přímo bigbítovému žánru. Pořad *Kdopak by se beatu bál* dokumentoval činnost tří čelných bigbítových kapel – Framus Five, Blue Effect a George and Beathovens. V České televizi Brno byl realizován pořad *Cesta, která vede nikam*, kde poprvé účinkovala i brněnská kapela Synkopy 61. Zahraniční výjezd skupiny Olympic je zachycen v dokumentu *Olympic v Paříži*. Režisér Jan Němec, jeden z předních představitelů české nové vlny, natočil portrét zpěvačky Marty Kubišové *Náhrdelník melancholie* a Karla Gotta *Gott story*. V rámci pořadu *Hudební navštívenka* byl odvysílán dokument o anglické skupině *The Shadows*. Na počátku sedmdesátých let se vstřícný přístup k televizní prezentaci bigbítu změnil a tento žánr byl opět zatlačován do pozadí. Byla stanovena nová pravidla týkající se vystoupení bigbítových kapel v televizním vysílání. Místo toho, aby v hudebních či zábavných pořadech účinkovala kompletní kapela, zastupoval ji pouze zpěvák, který musel odzpívat píseň z playbacku.

3. Proměny české filmové hudby v šedesátých letech

Během této dekády dochází k mnoha výrazným inovacím v rámci filmové hudby, přičemž je obtížné tyto změny shrnout do několika hlavních rysů, aniž bychom se vyhnuli značnému zjednodušení. Už samotná žánrová a tematická rozmanitost této filmové produkce brání přehlednému rozčlenění. Úkolem této kapitoly bude tedy především upozornit na nové trendy spojené s užitím archivní hudby⁵² v dobové kinematografii, které jsou reflektovány také ve Formanových filmech. Na konci 50. let se postupně rozpadá jednotná šablona, která je hojně uplatňována při tvorbě filmové hudby. Tato šablona spočívala v několika dominantních stylotvorných postupech. Hudba mechanicky kopírovala obrazové dění, se záměrem umocnit emocionální účín scény, ale dosud se nedokázala osamostatnit jako samostatný výrazový prostředek. Rovněž docházelo k redukci hudebního doprovodu, mizely rozsáhlé orchestrální kompozice a ke slovu se dostávala komornější hudební tělesa.

Tato změna byla důsledkem postupného odklonu od žánru budovatelských dramát k všednímu životu obyčejných lidí, který nastal díky politickému uvolňování po roce 1956. Velký orchestr již nesupluje patos a monumentalitu, tedy atributy spjaté s jednáním kolektivního hrdiny. Snahy o progresivnější přístup ke zvukové a hudební složce lze vysledovat v tvorbě Vojtěcha Jasného, Jiřího Krejčíka, Jiřího Weisse a dalších generačně spřízněných režisérů v druhé polovině 50. let, avšak jde spíše o sporadický výskyt projevující se pouze na nemnoha místech filmového tvaru. Jiří Weiss se ve svém filmu *Romeo, Julie a tma* (1960) důsledně vyhýbal laciné sentimentalitě, redukoval hudební doprovod a pro zvýšení dramatickosti využíval kontrastu hudby a obrazu. „*Bylo důkazem odvážné modernizace, že se téměř*

⁵² Označuje hudbu, která nevznikla přímo pro potřeby konkrétního filmu, ale existovala již před jeho vznikem. Archivní hudba tak do výsledného filmu přináší významy, které pocházejí z mimofilmové skutečnosti nebo z jiného filmového díla. Může se také stát, že původně filmová melodie předčí svou popularitou samotný film a osamostatňuje se jako soběstačný hudební artefakt. Pojem archivní hudba je však třeba odlišit od dnešní běžně chápáné hudební diegeze. Tento pojem označuje všechny elementy přináležející do fikčního světa filmu, které mohou být vnímány filmovými postavami, což se vztahuje i na hudební složku. Pokud má tedy hudba nějaký viditelný zdroj nebo ji vnímají postavy přítomné ve fikčním světě filmu, lze ji označit za diegetickou, přičemž nezáleží na její původnosti jako u hudby archivní.

*všechny scény sbližování Pavla s Hanou v Romeovi, Julii a tmě obešly bez hudby, jež by bývala intenzitu chvil, rodící se z napětí mezi cudným milostným opojením a neustále přítomnou úzkostí, zastřela příkrovem banalizující sladkobolnosti.*⁵³

Na počátku šedesátých let dochází k významné generační proměně a inovaci u skladatelů filmové hudby. V průběhu tohoto období se objevilo 47 nových skladatelů mladší a střední generace. Mezi nejvytíženější tvůrce patřili Zdeněk Liška, Svatopluk Havelka, Jiří Šust, Luboš Fišer, Evžen Illín a Karel Mareš. Nastupuje rovněž mladá generace režisérů důkladně obeznámená s aktuálními trendy ve světové kinematografii, jež se vymezuje proti dosavadní strnulosti panující v československé kinematografii a obohacuje domácí tvorbu o nové formální postupy, žánrové okruhy a společensko kritická témata. Toto uskupení označované jako česká nová vlna však nemělo stanovený žádný jednotný program. Hudba u těchto tvůrců již neměla vyznačovat jasně určené myšlenky či emoce. V hlubším zaměření na vnitřní život člověka vyvstávala potřeba vyjadřovat diferencovanější emotivní stavy, zdůraznit subjektivitu a nejednoznačnost ve vnímání světa. Domácí skladatelé opětovně navazovali kontakt s nejnovějšími hudebními proudy, což se promítlo i do filmové hudby. Jedním z čelných představitelů těchto avantgardních tendencí byl hudební skladatel Jan Klusák, oceňovaný i v zahraničí, jehož tvorba je řazena do proudu „nové hudby“.⁵⁴ Klusák uplatňoval svůj kompoziční talent také ve filmové oblasti, neboť často spolupracoval s tvůrci české nové vlny.⁵⁵

Nové technologické prostředky umožňovaly výrazové obohacení filmové hudby o elektronické zvukové efekty. Vícestopé magnetofony, stereofonní zvuk a další inovace v oblasti zvukové techniky nabízely mnohem širší možnosti úprav zvukového signálu. Vzrůstal také význam ruchů, které zajišťují realistickou evokaci

⁵³ Zdena Škapová, Cesta k moderní filmové poetice. In: Stanislava Přádná – Zdena Škapová – Jiří Cieslar, *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scéna 2002, s. 42.

⁵⁴ Na počátku 50. let se objevuje skupina avantgardních tvůrců, jejichž záměrem bylo popřít dosavadní tradice spojené s hudební oblastí a komponovat nezávisle na klasickém harmonicko melodickém přístupu. Experimentují s elektronickou hudbou, využívají reálných zvuků jako hudebního materiálu, nechávají do své tvorby pronikat náhodnost nebo komponují na základě matematických vzorců.

⁵⁵ Jan Klusák spolupracoval s Evaldem Schormem, Věrou Chytilovou, Jaromilem Jirešem, Janem Němcem a Janem Schmidtem.

daného prostředí. V 60. letech se lze setkat s několika případy extrémního potlačení hudební složky ve filmech *Démanty noci* (1964), *O slavnosti a hostech* (1966) nebo *Konec srpna v hotelu Ozon* (1967). Ruchy se také stávají samostatným stylistickým prostředkem, neboť už neplní pouze ilustrativní funkci, ale svou nápaditou stylizací doplňují obraz o nové významy. Ačkoliv docházelo k redukci hudebního doprovodu velkých hudebních těles symfonického charakteru, neznamena to, že nevznikaly filmy, jejichž podstatnou část tvořila právě hudební složka. Její funkce však byla odlišná, protože často figurovala jako integrální součást fikčního světa filmu a podílela se na evokaci zvukového prostředí, které obklopuje filmové protagonisty. Praxe užívání archivní hudby zahrnující slavná díla minulosti se stala dobovým trendem ve světové kinematografii a ovlivnila i československé tvůrce.

Nejsou však citována pouze díla žánru klasické hudby, ale dochází také k hojnému uplatnění populárních žánrů. Ústřední píseň z hollywoodského filmu *V pravé poledne* (High Moon, 1952) vygenerovala značný zisk plynoucí z jejího prodeje a upozornila producenty na reklamní potenciál, jež může skýtat začlenění populární písně do filmu. Elmer Bernstein, jako jeden z prvních, vycházel při tvorbě hudby k filmu *Muž se zlatou paží* (The Man with the Golden Arm, 1955) z jazzového žánru. Tyto změny iniciované v průběhu padesátých let zapříčinily, že v 60. letech se populární hudba stala běžnou součástí hollywoodské i evropské kinematografie.

3.1. Archivní hudba jako nástroj společenské kritiky

Tato strategie poukazuje na komplexnější přístup k filmovému hudebnímu doprovodu, který získává svou vlastní autonomii, formuje se jako samostatný stylotvorný prostředek a přijímá nové funkce v rámci filmového narativu. Archivní hudba již není omezena na zprostředkování emocionálního naladění jednotlivých scén na základě svých melodických a rytmických vlastností. Do ohniska zájmu se dostává i historický a společenský kontext, v němž dané hudební dílo vznikalo. Hudba ve filmu může být i nositelem ideologického poselství a probouzet v divákovi soubor

očekávání a představ, který konvenuje s režisérovým záměrem. Tuto funkci archivní hudby popisuje Milan Kuna: „*Třetím typem užití archivní hudby je tzv. ideální sepětí. Při něm hudba citově a myšlenkově dotváří (doplňuje, dokresluje) filmové záběry a sekvence Uvedme si příklady: film vypráví o husitské tradici. Zní-li Smetanův Tábor ve vhodném vztahu k těmto záběrům, může vzbudit mocnější účín u diváka než samotný filmový záběr.*“⁵⁶ Hudba v tomto případě dotváří a umocňuje vyznění obrazové složky. Pokud archivní hudba vyjadřuje určitý soubor hodnot, který je protikladný k tomu, co se odehrává v obrazové a narativní rovině, získává schopnost upozorňovat na proměnu společnosti a kritizovat její současné hodnoty. Tvůrce může postupovat také opačným způsobem a záměrně narušit ideologické poselství archivní hudby tím, že ji konfrontuje s určitými fakty nebo událostmi, které odhalují její vykonstruovanost, a dochází tak k její demytizaci. Hudba tak může posloužit ke kritické reflexi společenských problémů, stereotypů, určitých společenských vrstev a kolektivních snů, které příslušejí konkrétním dějinným úsekům.⁵⁷

Po nástupu komunistického režimu docházelo k důslednému protěžování folklorní hudby na úkor progresivnějších žánrů (jazz, rock'n'roll) a tato snaha se odrážela i v dobové kinematografii. Kupříkladu film *Zítřka se bude tančit všude* (1952) programově tematizoval toto kulturní směřování i v hudební složce. Kromě optimistických budovatelských písní zde zazněly tradiční lidové písně a jazz. Závěrečná sekvence odehrávající se na III. světovém festivalu mládeže v Berlíně, představovala výstižný příklad tehdejší prezentace folkloru s pragmaticky zvolenými symboly - s mládím, návratem k nevinnosti a tradicím. Folklorní soubor tedy reprezentuje národní kulturu nenarušenou cizími vlivy. Mladí protagonisté iniciativně sbírali informace týkající se původních lidových písní a tanců, zatímco jediný záporný hrdina, který později emigruje na západ, holdoval jazzu. „*Vesnické folklorní skupiny ustoupily do pozadí, vždyť na vesnici začalo násilné združstevňování. Začaly se prosazovat městské (ale i odborářské, vojenské a jiné) soubory lidových písní a*

⁵⁶ Milan Kuna, *Zvuk a hudba ve filmu*. Praha: Panton 1969, s. 122.

⁵⁷ Kupříkladu kolektivní sen o lepších zítřcích a šťastné budoucnosti, který byl prosazován v Československu první poloviny padesátých let. Ačkoliv se většina filmů z tohoto období odehrávala v minulosti nebo v tehdejší současnosti, jejich pohled byl vždy upřen k budoucnosti, jejíž náznaky jsou již zformovány v přítomnosti.

tanců. Jejich vystoupení měla až příliš často ideologický až propagandistický ráz a preferovala tzv. novou tvorbu. To je tvorbu podporující budování socialismu. Docházelo k masovému zneužívání folkloru a jeho protěžování na úkor jiných kulturních žánrů.“⁵⁸

Tvůrci nové vlny na toto zneužívání folkloru tehdejším režimem otevřeně reagovali. Folklor již nebyl využíván pouze jako prostředek pro symbolické vyjádření našeho sepětí s tradičním způsobem života, stal se i reflexí uměle zkonstruovaného ideologického fetišu, který figuroval kupříkladu na prvomájových průvodech, v televizních pořadech a mnoha dobových oslavách. Nejvýrazněji se tento obrat projevil ve filmu Jaromila Jireše *Žert* (1968), který byl natočen dle stejnojmenné předlohy Milana Kundery. Hlavní hrdina Ludvík Jahn se po letech vrací do svého rodného města, aby zde vykonal dlouho plánovanou pomstu. Důvěrně známá místa z jeho minulosti spouštějí proces vzpomínání a na povrch opět vyplouvají traumatizující prožitky. Tyto reminiscence jsou v několika případech doprovázeny lidovými písněmi, které tvoří ironický kontrast k obrazovému doprovodu, neboť Ludvík Jahn vnímá zejména odvrácenou stranu těchto písní. Lidová píseň je zde obohacena o dodatečný význam vyplývající z její bezohledné exploatace v 50. letech a poukazuje na odlišnou podobu současné vesnice, která prošla mnohými vynucenými změnami. Život obyvatel již není natolik spjat s tradičními rituály: dochází k násilné kolektivizaci, potlačování duchovní oblasti života venkovských obyvatel a jejich spontánní zpěvnost je nahrazena stranickými oslavami. Ludvík zavítá na zkoušku cimbálové kapely a píseň „Dobré je, dobré je, že už není pána“ v něm probouzí vzpomínky na vojenskou službu u Pomocných technických praporů, provázenou útlakem, ponižováním a vysilující prací. Hudba tak přidává k prezentovanému výjevu další význam a podílí se na mnohohrstevnatosti výsledné výpovědi.

Dokumentární film Karla Vachka *Moravská Hellas* (1964) zachytil průběh Strážnického festivalu, v němž ukazuje protagonisty těchto slavností v nepříliš příznivém světle, odhaluje jejich finanční motivace a výmluvnými obrazy

⁵⁸ František Synek, Rozhovor s dr. Janem Kristem k jubileu festivalu MFF Strážnice. *Folklor* 16, 2005, č. 3, s. 24.

zprostředkovává odidealizovaný pohled na folklor. Oproti tomu film *Všichni dobří rodáci* (1968) se vymknul z těchto snah a lidovou hudbu prezentoval jako přirozenou součást života venkovských obyvatel. Lidové písně jsou spontánně interpretovány při příležitosti nejrůznějších setkání, dokreslují atmosféru pospolitosti a účinně podporují cyklické pojetí času, které prochází všemi vrstvami filmu.⁵⁹

Přeforovaným žánrem se stala i dechová hudba, která se mezi československým obyvatelstvem těšila značné oblibě. Její bezkonfliktní charakter a napojení na vlasteneckou tradici druhé poloviny 19. století, cele vyhovoval totalitnímu režimu. Ve filmu *Až přijde kocour* (1963) byla nápaditá práce s hudebními motivy do značné míry postavena právě na výše zmíněné strategii, neboť působivost archivní hudby vyplývala ze znalosti historického kontextu jednotlivých žánrů. Dechovka je zde využita pro ironizaci scény, kdy ředitel pořádá hon na kocoura. „*Těžko by se asi někomu lépe podařilo vyjádřit směšnost situace, když ředitel školy s ostatní sebrankou pochoduje s puškou u líce za kocourem – a nakonec střílí jen do atrapy, než právě oficiálně slavnostním maloměstským „lidovkovým“ pochodem.*“⁶⁰

V kinematografii šedesátých let docházelo postupně ke kritické revizi předchozího desetiletí,⁶¹ které již nebylo nahlíženo jako radostné budování socialistické vlasti. Charakteristický žánr budovatelských písní neodlučitelně spjatý s tímto obdobím sloužil jako důkaz kolektivně sdílené iluze. Naivita těchto písní může vytvářet nechtěný komický efekt a vnášet ironii do jednotlivých scén. V krátkém filmu *Konec jasnovidce* (1957/1963)⁶² byla budovatelská píseň použita v záměrně ironickém významu. Jednoduchá zápleтка postavená na komickém nápadu, obsahovala i opatrnou kritiku tehdejší byrokracie. Dokud jasnovidec vykonává svou praxi jako soukromá osoba, vše funguje ke spokojenosti všech klientů. Když je však přinucen k tomu, aby se začlenil do komunálního podniku, spokojenost klientů výrazně klesá,

⁵⁹ Svatopluk Havelka složil k tomuto filmu také vlastní melodie ve folklorním duchu.

⁶⁰ Milan Kuna, *Až přijde kocour*. *Hudební rozhledy* 15, 1963, č. 20, s. 863.

⁶¹ V dobových filmech (*Každý den odvahu*, *Bloudění*, *Ohlédnutí*) se začali objevovat hrdinové střední generace, kteří procházejí obdobím deziluze, protože si uvědomují, že se ve svém mládí propůjčili falešným ideálům a uvnitř sebe nenacházejí nic jiného než prázdnotu. Tomuto tématu se systematicky věnoval zejména scenárista a režisér Antonín Máša.

⁶² Film *Konec jasnovidce* (1957) byl zakázán a do distribuce uveden až v roce 1963.

vzhledem ke složité administrativě a nekvalitním službám. O začlenění jasnovideců do státního sektoru se dozvídáme z montáže novinových článků. Tento moment byl doprovázen optimistickou hudbou Jiřího Šlitra, a v závěru sekvence zazněla v ironickém podtónu několikavteřinová citace ze skladby „Budujeme“ Václava Dobiáše.

Obdobně ironizována je ve filmu *Všichni dobří rodáci* skladba „Kupředu levá, zpátky ni krok“, v okamžiku, kdy nově zvolení funkcionáři akčního výboru Národní fronty vypochoďují z obecního úřadu. Hudba zde předznamenává budoucí události nezávisle na obrazové složce, neboť lze vytušit, že dojde k velkým změnám, které negativně zapůsobí na vesnickou komunitu. Dušan Hanák vytvořil ve svém filmu *Přišel k nám Old Shatterhand* (1966) pestrou koláž hudebních citací, která vtipně glosuje situace odehrávající se v obrazové rovině. Film nahlíží tehdejší společenskou realitu v Československu očima zahraničního návštěvníka, přičemž odhaluje mnoho absurdních momentů, které přináší život v socialismu. Budovatelská píseň opěvující lidskou práci podbarvuje záběry dělníků v pražských ulicích, kteří pospávají, stojí opření o své lopaty a ignorují pracovní proces. Píseň je tak odhalena jako falešná konstrukce zacílená zcela mimo realitu. Zatímco napětí mezi hudbou a obrazem vytváří zamýšlený komický efekt.

Ve filmu *Skřivánci na niti* (1969/1990) Jiřího Menzela, který se odehrává v prostředí kladenských oceláren, kam jsou odklizeni lidé nevyhovující tehdejšímu režimu, se hojně využilo archivní hudby k dokreslení atmosféry na počátku padesátých let. Z rozhlasu se line pestrá hudební směs reprezentující tehdejší dominantní hudební žánry. „Dechovky“ jsou střídány budovatelskými písněmi, které ostře kontrastují s prostředím skládky železného odpadu. Na tomto místě dochází k relativizaci veškerých hodnot, věci se navracejí zpět do nerozlišeného chaosu, proto zde vyniká naivita těchto optimistických písní opěvujících budování nového řádu. Skrze sugestivní spojení archivní hudby s obrazem je znázorněn rozpor mezi iluzivním obrazem života vytvářeným oficiální propagandou a konkrétní žitou realitou, která nabývá až hrozivých rozměrů, neboť pracovníci skládky postupně mizí. Budovatelské písně tak mohou vyvolávat komický efekt nebo ironický odstup, ale zároveň v sobě obsahují i tento hrozivý aspekt, který vyplouvá na povrch vždy, když jsou propojeny s reálnými dobovými událostmi.

Přestože Forman tuto funkci archivní hudby příliš nevyužíval, ve filmu *Lásky jedné plavovlásky* jsou dvě situace, v nichž byl zdůrazněn historický a společenský kontext užití hudby. První moment představuje příjezd vojenské posádky do Zruče nad Sázavou, která je dychtivě očekávána místními dívkami, avšak vzápětí přichází zklamání, neboť přijíždějí pouze starší záložáci. Pochodující záložáci zpívají vojenskou píseň „Směr Praha“⁶³, která byla jakousi hymnou československé východní armády, již velel generál Svoboda, při cestě od Sokolova přes Duklu až na české okupované území. Píseň symbolizující hrdinství a odvahu ostře kontrastuje s pochodujícími záložáky a znásobuje trapnost celé situace. Patos písně tak působí poněkud nepatřičně, neboť je interpretována ve zcela všedním kontextu, což do značné míry relativizuje důležitost významných historických událostí a spíše upomíná na ubíjející každodennost v níž žijí děvčata z textilní továrny. Takto působí užití této písně při sledování filmu z časového odstupu. Avšak je třeba připomenout, že vzhledem k neustálému uvádění této písně v rámci tehdejšího rozhlasového vysílání, došlo ke ztrátě jejího původního významu. Posluchači ji začali vnímat zcela automatizovaně a stala se pro ně téměř „neslyšitelná“. V tomto kontextu se tedy jednalo spíše o parodii na dobovou hudební kulisu.

⁶³ „Směr Praha.“ Hudba: Ervín Toman Text: Jan Mareš

Přes spaleniště, přes krvavé řeky
jdou mstící pluky neochvějně dál.
Na naší straně srdce, právo, věky,
jdem vpřed jak čas, jak pomstyhrozný val.
S potomky slavných ruských bohatýrů
vnuk husitů jde bok po boku vpřed.
Jsme zbraň i hráz rodícího se míru,
jsme nových dnů přední údernýsled.

Ref : S velikou armádou rvát se jdemse smrtí,
nás s Rudou armádou nikdo nerozdrtí.
My svorní a silní pěstí své zvedáme,
společně v boj, půjdeme vpřed
a nebo spolu padneme.

S Uralu zříš, kde západ tone v kouři,
do srdcí věrných požár Lidic šleh.
Váš vzdorný hlas je nám majákem v bouři,
sílí náš krok, horoucí vzpory dech.
A my už jdem, v pochodu milionů,
roste náš zpěv z krve a popele,
smrt rozsejem v ozvěnu dětských stonů,
rozbitých snů odvážní mstitelé.

V druhém příkladu v *Láskách jedné plavovlásky* je využita archivní hudba, která účinně tlumočí pocity hlavní hrdinky, přestože se jedná o instrumentální skladbu spadající do žánru klasické hudby. Až v závěru dochází k určitému zduchovnění filmu, ve kterém tvůrci až do tohoto momentu se svými hrdiny příliš nesoucíli a spíš je sledovali s ironickým nadhledem. Tento obrat nastane prostřednictvím závěrečného opusu, který emocionálně dotvořil zobrazenou situaci. Jedná se o zhudebnění modlitby „Ave Maria“⁶⁴, jejímž účelem bylo dovolání se pomoci nebo ochrany. Tento modlitební text patří k základům liturgie Nového zákona a dočkal se mnoha zhudebnění; jedno z nejpopulárnějších, které bylo využito v této filmové sekvenci, vytvořil Charles Gounod.⁶⁵ Andula potají naslouchá za dveřmi hádce Mildových rodičů a dozvídá se, že Milda považuje jejich krátkodobý vztah za bezvýznamný. Sledujeme její pláč, a poté následuje záběr z internátní ložnice, kde si hrdinka před spaním šeptá se svou kamarádkou. Vzápětí je odhalen zdroj do té doby nediegetické hudby: píseň zpívá něžná dívka s dlouhými vlasy, v jejímž projevu je přítomna citlivost a zranitelnost, na rozdíl od obhroublé dívky z úvodu filmu⁶⁶, která interpretuje rock'n'rollovou píseň „To co bylo včera, není každý den“. Jako kdyby zde byla prezentována dvojí tvář mladé generace, která skrývá svou nejistotu a obavy pod maskou drsné vizáže, vzdorného chování a užívání vulgarismů. Instrumentální melodie probouzí asociace vycházející z duchovního charakteru písně: nevinnost, neposkvrněnost a smíření. Tyto atributy jsou vztaženy k hlavní hrdince a probouzejí

⁶⁴ Zdravas Maria,
milosti plná,
Pán s tebou.
Požehnaná ty mezi ženami
a požehnaný plod života tvého, Ježíš.
Svatá Maria,
Matko Boží,
pros za nás hříšné,
nyní i v hodinu smrti naší.
Amen.

⁶⁵ Gounodova úprava je hojně využívána nejenom v operním a populárním žánru, ale rovněž v oblasti filmové hudby. Gounod využil 1. preludium z alba Temperovaný klavír J. S. Bacha, které mu posloužilo jako harmonický podklad k vlastní kontramelodii.

⁶⁶ Píseň zazněla v interpretaci Zdenky Lorencové, pozdější folkové písničkářky (objevila se jako slibná adeptka v *Konkursu*, kde zpívala v duetu s J. Suchým jeho píseň „Sluníčko“. V úvodní sekvenci vystupuje podsaditá dívka s krátkými natupírovanými vlasy (Táňa Zelinková).

soucit s jejím údělem. Andula zde vystupuje jako oběť své vlastní naivity, která se snaží najít ve světě řízeném předsudky a maloměšťačtím, alespoň kousek štěstí.



Táňa Zelinková a Zdenka Lorencová - dvě tváře mladé generace ve filmu *Lásky jedné plavovlásky*

3.2. Autenticita prostoru

Konec 50. let přináší nové technické objevy v oblasti filmové techniky, které zásadně ovlivnily způsob natáčení filmů. Příchod lehčích 16 mm kamer umožnil bezprostřednější záznam reality, neboť kameraman byl schopen rychleji reagovat na náhlé změny, jež se odehrávaly před kamerou, sledovat natáčený subjekt, a tak komplexněji zachytit snímané události. Díky vynálezu, který umožňoval synchronizovat zvukovou stopu zaznamenanou na magnetofon s obrazovým záznamem kamery, bylo možné natáčet probíhající události s kontaktním zvukem. Tyto technické inovace transformovaly přístup filmových tvůrců k dokumentárnímu filmu, přičemž tento nový směr byl nejčastěji označován jako direct cinema a cinéma vérité. V případě direct cinema byla zdůrazňována možnost zachycení neinscenované události s maximálním omezením dalších zprostředkovatelů, což obohatilo film o dosud neviděnou bezprostřednost. Zatímco termín cinéma vérité, který vznikl ve

Francii, označuje praxi spočívající nejen v prostém záznamu okolní reality, ale i v podněcování a provokaci snímaného subjektu. Formální postupy, které umožnilo nové technické vybavení, však pronikají také do filmu hraného a obohacují jeho výrazové prostředky, neboť tvůrci mohou snadněji improvizovat při natáčení, natáčet v reálném prostředí nebo zaznamenávat autentickou zvukovou stopu příslušející k danému prostoru.

Tento světový trend pronikl rovněž na území Československa díky nastupující generaci tvůrců české nové vlny. Absolventský hraný film Věry Chytilové *Strop* (1961) představoval první pokus o uplatnění několika formálních postupů, které vycházely z dokumentárních filmů ve stylu cinéma vérité a cinema direct. Ve filmu odehrávajícím se v reálných prostředích, je jednou z jeho součástí také reálný rozhovor dvou modelek natočený skrytým mikrofonom. Hlavní důraz byl položen na vytvoření autentické zvukové kulisy snímaných prostorů. Hlavní hrdinka modelka Marta obědvá ve studentské menze, kde lze zaslechnout šum lidských hlasů. V tomto veřejném prostoru zazní známá Ježkova píseň „Chlupatý kaktus“, kterou hraje na klavír Martin kamarád. Výjevy z každodenního života modelky jsou doprovázeny populárními písněmi, jejichž zdrojem je rozhlasové vysílání nebo reální interpreti. Během hádky Marty s jejím přítelem, který pracuje jako diplomat, je tlumeně slyšet v pozadí cizojazyčné rozhlasové vysílání, jehož součástí jsou jazzové písně. Při její návštěvě nočního podniku můžeme zaslechnout rock'n'roll a sledovat neobratný tanec starších movitých mužů, kteří se pokoušejí o směšnou nápodobu typických tanečních figur. Archivní hudba, která má jasně určený zdroj, zde dotváří autentický dojem snímaného prostředí a doplňuje formální postupy dokumentárního filmu v obrazové rovině. Ve svém následujícím snímku *Pytel blech* (1962) Chytilová opět rozostřovala hranici mezi dokumentárním a hraným filmem. Dokumentární záběry jsou podbarveny propracovanou zvukovou stopou, která zahrnuje reálné ruchy, písně několika různých žánrů a kontinuální komentář vyjadřující subjektivní hledisko hlavní hrdinky. Reflexe popu pronikla také do dialogů, neboť idolem děvčat z internátu je Waldemar Matuška.

Chytilová pokračovala v této linii celovečerním filmem *O něčem jiném* (1963), který konfrontuje život ženy v domácnosti se životem slavné gymnastky Evy Bosákové. Záznam tréninku této gymnastky využívá postupů direct cinema, zatímco druhý

příběh se nese v konvenčnějším duchu. Eva si pouští při svém rozcvičování rock'n'roll, klavírista doprovází nacvičování její gymnastické sestavy a gymnastka často poslouchá hudbu z gramofonu. Hudba je tak organicky včleněna do snímaného prostředí jako součást tréninku (při prostných) i jako soukromá záliba sportovkyně.

Formanův *Konkurs* rovněž využíval postupů cinema direct v záznamu zinscenovaného konkurzu do divadla Semafor, jehož účastníci však nebyli obeznámeni s touto skutečností. Hudební vstupy jednotlivých účastníků jsou doprovázeny nepřerušovaným šumem davu (zvuková stopa byla zachycena přímo na místě). Film *Kdyby ty muziky nebyly* rovněž doprovází hudba úzce spjatá s místem natáčení, která je interpretována místními orchestry.⁶⁷ Formanův přístup k této metodě je však jiný než u Chytilové, která včleňuje do svých filmů určité názorové hledisko a skrze film pokládá filozofické či morální otázky. „U Formana jde také zčásti o to, že se pokouší naštěpovat akci na událost, která je v podstatě nedělová a napětí a dramatického spádu je dosaženo střihem a vložením charakterů do reálného dění.“⁶⁸ Ačkoliv Formanovy následující kroky směřovaly spíše k filmu hranému, nadále včleňoval do svých filmů dokumentární postupy⁶⁹, pomocí nichž zvyšoval autentičnost fikčního světa, zejména v sekvencích odehrávajících se na tanečních zábavách. Těsné sepětí hudby s konkrétním místem se pro něj stalo často užívaným stylovým postupem, který specifikuje dané místo ze sociologického hlediska.

Film Petera Solana *Kým sa skončí táto noc* (1965) dodržoval principy cinema direct s neobyčejnou důsledností, neboť film se odehrává pouze na tancovačce během jediného večera. Veškerá hudba, která zazní ve filmu je diegetická, což ji ovšem nezbavuje funkce vypovídat o vnitřních stavech přítomných postav. Zlomený muž, který propije výplaty svých přátel, aby zjistil jaké to je být bohatý, téměř celý večer skrývá své vnitřní pocity pod maskou štědrosti, blahosklonnosti a lehké přezíravosti vůči svému okolí. Svůj smutek odhalí až skrze hru na trubku, která mu umožní

⁶⁷ Kmochova hudba Kolín a Dechová hudba Závodního klubu Veřejného požárního útvaru Kolín

⁶⁸ Gideon Bachmann, Československý film se pokouší řešit problémy „film pravdy“. *Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku* 4, 1963, č. 7, s. 3.

⁶⁹ Forman často využíval dlouhoohniskových objektivů, které zplošťují perspektivu, ke snímání detailů, a dosahoval tak dokumentární sugestyvity i v hraném filmu, v duchu tehdejšího celosvětového trendu.

vyrovnat se svými proviněními. Hudba tlumočí jeho vnitřní boj, neboť jeho falešné troubení připomíná řev raněného zvířete.

Vliv cinéma vérité a cinema direct však nebyl omezen pouze na úzkou skupinu vyjmenovaných filmů, jimž byla věnována pozornost v názorném průhledu do české filmové tvorby 60. let. Jednotlivé stylistické postupy se postupně začlenily do hlavního proudu filmové produkce, což platí i pro hudební stopu, která je často zasazena přímo do fikčního světa filmu. V jednotlivých filmech vystupují také samotné kapely nebo filmové postavy, které interpretují bigbít a písně příslušející k modernímu popu. Hudba zní z gramofonových desek, televize, tlampačů a dalších masových médií a zprostředkovává tak pocit autenticity.

3.3. Hudba jako forma výpovědi mladé generace

„Hned při prvním zhlédnutí jsem se - přiznávám - s trochou nepatřičné zlomyslnosti radovala, jak se některé dívky na mé písničky odrovnávají...“⁷⁰

V polovině 50. let přichází do kin film *Džungle před tabulí* (Blackboard Jungle, 1955), který do značné míry napomohl zpopularizovat rock'n'rollový žánr, neboť ústřední melodie tohoto filmu „Rock around Clock“ vzbudila nebývalý zájem u dobové mládeže a zanedlouho se rozšířila v mezinárodním měřítku. Při projekcích tohoto filmu docházelo k výtržnostem ze strany mladého publika, což bylo způsobeno právě hudebním doprovodem. Tento film tak napomohl zviditelnit novou rebelující generaci, která odmítá konvence nastolené generací jejich rodičů, a měl tedy přímý vliv na odkrytí do té doby neviděných sociálních jevů. Ve filmu jsou zobrazeny násilné činy mladých delikventů, kteří nemají zájem o vzdělání a zpočátku

⁷⁰ První dávný dojem Evy Pilarové, který si vybavila tato interpretka kdysi slavného hitu Oliver Twist, ze sestřihové sekvence s adeptkami, snažícími se ji napodobit ve filmu *Konkurs*. Rozhovor s Evou Pilarovou vedený autorem 31.3.2011.

nereflektují ani snahu nově příchozího učitele o vzájemný dialog. Nakonec však získá důvěru svých žáků a je zde načrtnuta naděje na jejich nápravu. Dobová mládež však byla přitahována především rock'n'rollem, který zde figuruje jako symbol generační vzpoury. Tato vazba rock'n'rollu a emancipačních snah mládeže se upevnila, ať už jako pouhý doplněk, jehož cílem bylo zvýšit komerční úspěch filmu nebo jako nástroj hlubší kritiky dobové společnosti. Rock'n'roll představoval specifický nástroj v rámci filmové hudby, neboť byl často využíván jako účinný prostředek k charakterizaci sociálního prostředí, v němž se pohybují filmoví hrdinové, nebo specifikaci určitého historického období. Stal se nedílnou součástí diegetického světa filmu, těsně spjatý s postavami, které tančily rock'n'roll a vyznávaly jej jako životní styl.

V československé kinematografii 50. let se vyskytovalo několik citací typického rock'n'rollového rytmu spojovaného výhradně s negativními jevy. Rock'n'roll zde sloužil jako výstražný příznak, něčeho cizího, nebezpečného nebo nepřátelského. V případě animovaného filmu *Stvoření světa* (1958) byl rock'n'rollový rytmus vztažen k negativním činům malých ďábelských přísluhovačů, kteří vnášeli chaos do božího díla. Tento krátký úryvek hudebně interpretoval orchestr Karla Vlacha ve swingové instrumentaci, která opomíjela nástrojové obsazení typické pro rock'n'roll. Film *Probuzení* (1959) zachycuje partu mladistvých delikventů, kteří se snaží svést na scestí slušného mladíka. Tato parta je využita jako modelový příklad reprezentující negativní jevy v tehdejší společnosti. Její členové jsou nositeli kompletního rejstříku stereotypních znaků připisovaných tehdejší problémové mládeži⁷¹ mezi něž patřila i záliba v rock'n'rollu. Jeden z chlapců často hraje na kytaru, kterou nosí neustále sebou. V sekvenci odehrávající se na starém vrakovišti zmíněný chlapec hraje i úryvek rock'n'rollového rytmu, zatímco ostatní tančí. Narodil od *Stvoření světa*, kde zazněl rock'n'roll v podání orchestru Karla Vlacha, zde je interpretován již v typičtějším nástrojovém obsazení včetně kytary, což předznamenává pozdější

⁷¹ Na počátku 50. let se objevil pojem „pásek“, který označoval nepřizpůsobivou mládež vymezující se vůči konvenčnímu způsobu života. Příslušníci této subkultury si vytvořili vlastní styl oblékání a vyjadřování, který byl vnímán jako výstřední. Mezi typické vizuální znaky „pásků“ patřily vlasy vyčesané doprostřed hlavy a po stranách naopak přičesané (eman), úzké kalhoty (roury), kravata s exotickými motivy a sako lahvovitého tvaru (flaška). Do jejich vzájemné komunikace pronikají četné anglicismy (policejní příslušníci jsou označováni jako Sunny Boys). Některé výrazy páskovské komunity jsou běžné dodnes, například konstatování, že je něco „hustý“.

atomizaci velkých hudebních těles a využívání jednotlivých sólových nástrojů na poli filmové hudby.

Podrážděnou reakci, kterou projevoval tehdejší režim vůči jakémukoliv náznaku rock'n'rollového rytmu, lze ilustrovat na filmu Miloše Makovce *Snadný život* (1957). V příběhu ze života tehdejší mládeže zazní píseň „Dáme si do bytu“, kterou interpretuje studentská kapela, jejímž členem je také hráč na basu v podání Jiřího Suchého. Její aranžmá však připomínalo rock'n'rollový rytmus, což bylo příčinou cenzurního zásahu do již hotového filmu. *„To byl první film, kde jsem vůbec vystoupil. Zpívali jsem tam takovou písničku Dáme si do bytu, dáme si vázu a přitom se tak velmi vodvazově tančilo. No a ten film měl premiéru a dva dni na to napsali v Rudým právu, že za peníze pracujícího lidu se tam ukazují výstřední nějaký rock'n'rollový pásci, a jak je to možný. A druhý den ze všech těch kopií tuhleto scénu vystříhali, takže už jsem tam potom nebyl.“*⁷²

Filmový obraz mladé generace, který se v průběhu 60. let výrazně měnil vlivem politického uvolnění, přinesl realističtější náhled na každodenní existenci mladých lidí a jejich oblíbené aktivity, mezi nimiž zaujímala čelné místo právě hudba.⁷³ Život mládeže byl neodlučitelně spjatý s projevy tehdejší populární hudební kultury. Hudba představovala jeden z hlavních prostředků, pomocí něhož mladí komunikovali a vyjadřovali svůj světonázor. Debut režiséra Čestmíra Mlíkovského *Okurkový hrdina* (1963) zobrazoval komunitu mladých lidí žijících na maloměstě, kteří sdílejí nebývalý zájem o jazzovou hudbu. Hudbu provozují nejenom na tancovačce, ale i na

⁷² Rozhovor s Jiřím Suchým. In: TV cyklus *Bigbít*, 1. díl (Zdeněk Suchý, 1998).

⁷³ Ve filmu *Pět z milionu* (1959) byla již tato přeměna naznačena, neboť v příběhu vystupuje skupina mladých trampů, kteří hrají a zpívají na kytaru. Hudební doprovod je zde značně zredukován. Film *Žalobníci* (1960), který se odehrává ve vesnickém prostředí zachycuje podvodné jednání členů družstva. Mladá generace odhalí tyto podvody a postaví se proti starší generaci svých otců, která je jejich hlavním původcem. Sice je zde zachován tendenční obraz mládeže spjatý s neochvějným optimismem a smyslem pro spravedlnost, avšak k těmto typickým atributům je přiřazen také zájem o dobovou populární hudbu, kterou reprezentuje tvorba Jiřího Šlitra a Jiřího Suchého. Film *Vánice* (1962) docílil dramatického efektu prostřednictvím populární písně „Potkal potkan potkana“, kterou zpívá skupinka mladých lidí v horské chatě. Mezitím venku zuří sněhová bouře, v níž se ztratí několik studentů. Bezstarostnost s jakou nicnetušící mládež zpívá tuto píseň kontrastuje s dramatickými momenty, které se odehrávají venku, což umocňuje napětí celé situace.

ulicích a považují ji za neoddělitelnou součást své existence. Mnoho členů této mladé komunity ovládá hru na hudební nástroj, přičemž jejich hra často slouží ke sdělení určitého pocitu. Na společném mejdanu zazní improvizovaná píseň, jejíž slova⁷⁴ nesou stopy kolektivně sdíleného generačního pocitu. Je v ní zdůrazňována dočasnost veškerých hodnot, což souzní se svobodným jednáním příslušníků mladé generace, které není omezováno dodržováním ustálených konvencí a soustředí se spíše na smyslovost prožitku. Místo budování trvalých hodnot a šťastné budoucnosti se snaží každý okamžik prožít naplno, neboť vše je dočasné včetně lidské existence. Film *Bubny* (1965), který se skládá ze tří povídek, je přímo zacílen na hudební aktivity mládeže, které jsou zde nahlíženy jako středobod, kolem něhož se točí jejich myšlenky. Parta učňů ve druhé povídce založí bigbítovou skupinu, avšak jeden z členů této kapely zemře při nehodě na motorce. Na jeho následném pohřbu chlapci zahrají jednu ze svých skladeb. Jejich vystoupení se však setká s nepochopením okolí, neboť je to považováno za narušení posvátného klidu tohoto místa. Avšak chlapci jedině tímto způsobem dokáží naplno sdělit svůj zármutek a uctít památku kamaráda něčím, co dávalo smysl jejich životu. Filmový muzikál *Starci na chmelu* (1964) reflektuje téma generačního rozporu, které je přítomno v textech interpretovaných písní. Trojice černě oděných mladíků s elektrickými kytarami komentuje právě probíhající příběh svými písněmi, které nabývají podoby kontroverzního dialogu vedeného se starší generací. Písňové texty se vymezují vůči strnulému dogmatismu a navrhuji řešení v podobě vzájemné konfrontace různých názorových hledisek.⁷⁵

⁷⁴ Hudba: Luboš Fišer Text: Pavel Kopta

A co je vlastně trvalý?
Když i my nejsme trvalí
a mráz kopřivu nespálí.
Teď jde jen o to, ptám se vás,
co bude platit zas a zas.
Třeba dnes, zítra nebo i pozítří...

⁷⁵ Hudba: Jiří Bažant, Jiří Malásek, Vlastimil Hála Text: Vratislav Blažek

Nechte ty hochy, vždyť jsou to Češi,
nechte ty hochy soudruzi.
Něco si řeší, tak ať si řeší
a nebraňte jim v diskuzi.

Ať dogmatik si co chce říká,
je jeho názor nezdravý.
Jen tahle zdravá polemika,

Trojice mladíků se v jednom ze svých výstupů obrací přímo na hypotetické diváky v sále a oslovuje generaci svých otců.⁷⁶ V textu je požadován dosud nepoznaný respekt ze strany starší generace. Mládež tak usilovala především o pozici rovnocenného partnerství v mezigenerační diskuzi. Slovo „ale“ zde figuruje jednak jako symbol pokrytectví, neboť otcové často skrývají svůj nesouhlas, aby se nedostali do konfliktu s politickou mocí, což učí i své syny a rovněž jako vyjádření mnohých rozporů doby.

Toto sepětí mládeže a hudby však není nahlíženo pouze pozitivně, což dokládá Formanův *Konkurs*, kde je představena i odvrácená tvář vlivu moderní populární hudby na mladou generaci. Fiktivní konkurs do divadla Semafor přináší sociologický vzorek tehdejší mládeže, která pod vlivem obrovské popularity nových pěveckých hvězd⁷⁷ touží dosáhnout podobného úspěchu. Bez jakýchkoliv korekcí je zde prezentována trapnost plynoucí z neumělého, a přesto sebevědomého výkonu většiny adeptů konkursu.⁷⁸ Tyto okamžiky dokumentují sílu kolektivního snění o úspěšné kariéře v populárním žánru, jehož zdrojem bylo soustavné vytváření hvězdné aury kolem hudebních interpretů. Hlavním činitelem v tomto procesu se stalo působení masových médií, která vytvořila z běžných pěveckých instrumentů téměř magické předměty. Na rozdíl od stylizovaných filmových postav se tento vliv odráží na

dokáže něco napravit,
dokáže něco napravit!

⁷⁶Hudba: Jiří Bažant, Jiří Malásek, Vlastimil Hála Text: Vratislav Blažek

Ten příběh skrývá mnohá ale,
tak jako všechno kolem nás.
Žádáme matky zachovalé,
aby nám ještě daly čas.
Žádáme otce v tomto sále,
ať posečkají s diskuzí.
Ať zatím spolknou svoje ale,
tak jako často na schůzi.

Je jedna skepse nerozumná,
kterou je nutno vyvracet.
My nejsme jeden za osumnáct
a druhý bez dvou za dvacet.

⁷⁷ Waldemar Matuška, Eva Pilarová, Jiří Suchý, Pavlína Filipovská ad.

⁷⁸ Přesto působí průběh konkursu do divadla Semafor, zvláště ve srovnání s dnešními televizními pořady typu Superstar, spíše úsměvným dojmem.

reálných účastnících konkursu. Jsou natolik uzavřeni v této masově produkované iluzi úspěchu, že nejsou schopni sami sebe kriticky reflektovat nebo vnímat odmítavé reakce ze svého okolí. „*Bylo až neuvěřitelné, jakou moc má mikrofon. Ty dívky k němu přistupovaly, jako by to byla kouzelná hůlka, která je obdaří skvělým hlasem a krásou. Tuctové nanyňky se před tímhle baňatým kusem drátu nakrucovaly a d'iblikovaly, hudebně ploché holky do něho zplna hrdla vyly a upejpalé trémistky se před ním nechaly natahovat na skřípec veřejné kritiky. Během konkursu nastaly chvíle, kdy se člověk cítil vyloženě nepříjemně. Mladé ženy se odhalovaly až na samu dřeň svého ctižádostivého já a jejich sebeláska byla často tak nestoudná, až se člověk styděl na to koukat.*“⁷⁹ Značný zájem mládeže o hudební aktivity nebyl vždy prezentován v takto koncentrované podobě, přesto se stal poznávacím znakem mladé generace, který proniká i do konvenčněji zaměřené dobové filmové produkce. Mladí lidé hudbu aktivně provozovali a scházeli se ve skupinkách, aby si zazpívali své oblíbené písně za doprovodu kytary nebo zakládali nejrůznější amatérské kapely.

Rock'n'roll již není nahlížen jako jednoznačně negativní element a stal se běžnou součástí dobové hudební kultury, což ovlivnilo i způsob jeho prezentace v rámci kinematografie. Rock'n'roll zní jako součást hudebního repertoáru nočního klubu ve filmu Věry Chytilové *Strop*, avšak k opravdovému zlomu došlo až v roce 1963, kdy mělo premiéru několik filmů, které přiblížily život mládeže v neobvykle otevřeném pohledu.⁸⁰ Televizní film *Lichá středa* popisuje život studentky konzervatoře, která prostřednictvím vnitřního monologu odhaluje své skryté touhy a přání. Její rodiče dohlížejí, aby se pravidelně věnovala hře na klavír, avšak dívka je spíše fascinována módní vlnou twistu. Během cvičení její myšlenky směřují zcela jiným směrem, neboť chce navštívit tancovačku, k čemuž potřebuje získat svolení od svých rodičů, a to se jí nakonec podaří. Když se ocitá na tanečním parketu a tančí twist, vyzařuje z ní dokonalé uvolnění. Zatímco hra na klavír byla doprovázena kontinuálním tokem úvah mladé dívky, při tanci je plně soustředěna na pohyb těla a subjektivní monolog zde absentuje. Hlavní hrdina dalšího filmu *Na laně* (1963) se věnuje interpretaci vážné hudby na kytaru, avšak nedostatečné materiální podmínky v nefunkčním rodinném

⁷⁹ Miloš Forman - Jan Novák, *Co já vím?*. Brno: Atlantis 1994, s. 106-107.

⁸⁰ *Konkurs, Lichá středa, Na laně.*

zázemí, mu nedovolují rozvíjet jeho nepochybný talent. Bigbít je zde využit zejména k typizaci prostředí, v němž se pohybují mladí lidé, a je zbaven negativních konotací, které doprovázely jeho dřívější reprezentaci, což bude platit i pro následující filmy zabývající se životem mládeže.

V rámci filmové narace jsou častěji tematizovány hudební nástroje, které se uplatňují při interpretaci bigbítu. Jde o typické atributy spojené s mladou generací⁸¹ a jejími pokusy o komunikaci s rodičovskou opozicí. Otec v *Černém Petrovi* uděluje hlavnímu hrdinovi kázání, neboť zjišťuje, že práce v obchodě jej nenaplnuje, přičemž se zaměří na jeho hudební aspirace, které podrobí nemilosrdné kritice.⁸² Kytaru charakterizuje jako módní výstřelek, který nedosahuje kvalit harmoniky či houslí. Otec nechápe, co znamená pro mladou generaci kytara, ačkoliv je sám aktivním hudebníkem. Zajímá ho především, zda je možné se hrou na nástroj uživit. Skutečnost, že Petr vlastní kytaru, vyplývá výhradně z tohoto dialogu, neboť hudební aktivity hlavního hrdiny se jinak ve filmu neobjevují. Formanovy postavy tedy nevyjadřují skrze hudbu ani svá názorová hlediska, ani ji nevyužívají jako nástroj generační vzpoury, což odpovídá jejich pasivnímu založení. Pokud se hudbou aktivně zabývají, slouží jim spíše jako prostředek obživy⁸³ nebo k dosažení úspěchu.⁸⁴ Výjimku představuje úvodní scéna z filmu *Lásky jedné plavovlásky*, kde zazní píseň „To co bylo včera, není každý den“⁸⁵ v podání obhroublejší dívky s krátkým

⁸¹ Hlavní hrdina filmu *Život bez kytary* je velmi těsně spjat se svou kytarou, která symbolizuje jeho bezstarostné a lehkovážné jednání. V povídkovém filmu *Bubny* vystupuje mladý chlapec, který touží po drahé soupravě bicích, proto neváhá prodat svou motorku, aby získal kýžený hudební nástroj, který pro něj reprezentuje nezávislost a svobodu. Hrou na bicí dokáže lépe vyjádřit vlastní já.

⁸² „Koupil jsem ti housle. Jsou na skříní. Koupil jsem ti harmoniku. Je ve skříní. Jsi se přihnál s kytarou. To je to v módě teď. Mnoho se na to nemusí umět. Brnky, brnky, trochu zazpívat. Snad tě to upokojilo. Ale s tím se chlapče neuživíš.“

⁸³ Milda z filmu *Lásky jedné plavovlásky* se živí jako doprovodný hudebník na tanečních zábavách. Dva mladíci ve filmu *Kdyby ty muziky nebyly* hrají v dechových orchestrech spíše kvůli vidině peněžního zisku než z čirého nadšení pro hudbu.

⁸⁴ Účastníci konkursu do divadla Semafor ve filmu *Konkurs*.

⁸⁵ „To co bylo včera, není každý den.“ (autor neznámý)

To co bylo včera, není každý den,
a já potkal jsem dívku byla krásná jako sen.

A já ji tak rád mám ó je je je.

sestříhem. Text této písně, doprovázené typickým rock'n'rollovým rytmem hraným na kytaru, procházel v průběhu let mnoha modifikacemi, neboť se jednalo o dílo neznámého autora. Píseň se objevila v průběhu padesátých let a postupně se dostala do širšího veřejného povědomí.⁸⁶ Právě neoficiální charakter této písně a její průběžné textové úpravy, zviditelňují mnohem lépe než oficiálně schvalované písně skutečný hovorový jazyk tehdejší mládeže. Již dokumentární stylizace úvodního výstupu naznačuje, že se jedná o výpověď reprezentantky mladé generace. Frontální záběr kamery zachycuje dívku, která sedí na posteli a opírá se o zed'. V místnosti je pravděpodobně sama a její pohled směřuje přímo do kamery, přičemž tento zcizující efekt naznačuje, že se obrací přímo na potencionální diváky filmu, kterým je určena následující píseň. Upřímnost výpovědi je podepřena užitím hovorových výrazů chuligán a vole, frekventovaných v dobové mluvě. Prostý syžet písně popisuje milostnou schůzku chlapce a dívky, který se ji pokouší svést. Ona však na jeho poetické příměry reaguje vulgárním „vole, vole“ a neustále jej nutí k přímé akci. Slova jsou zde nahlížena jako zbytečná, lživá a mnohem větší důraz je kladen na skutečnou akci, která obsahuje potenciál vzrušujícího zážitku. Nedůvěra mládeže ke slovnímu vyjádření může být důsledkem zahlcení veřejného prostoru bezobsažnými frázemi, které pronikaly do verbálního projevu jejich rodičů. Odpor ke všemu organizovanému a konvenčnímu je koncentrován v touze po narušení řádu. Tuto

A já ji tak rád mám ó já je je.

A z té velké lásky stal se ze mě chuligán.

Šeptám jí do ouška, krásné rtíky máš.

Vona na to vole vole proč je nelíbáš.

Šeptám jí do ouška, krásné voči máš.

Vona na to vole vole stejně mě kecáš,

Šeptám jí do ouška, krásné vlasy máš.

Vona na to vole vole proč je necucháš.

Šeptám jí do ouška, krásnou blůzu máš.

Vona na to vole vole proč ji nesundáš.

Šeptám jí do ouška, krásnou sukni máš.

Vona na to vole vole proč ji nesvlíkáš.

Šeptám jí do ouška, půjdem do kina.

Vona na to vole vole je to konina.

⁸⁶ Ačkoliv byla píseň fixována ve Formanově filmu žila si dál vlastním životem. V devadesátých letech byla opět zpopularizována skupinou Lucie, která ji umístila do alba Pohyby pod názvem „Seděla u vody“.

touhu reprezentuje přímá výzva dívky, která chlapce nabádá, aby ji zcuchal vlasy, sundal blůzku, zkrátka, aby šel rovnou „rovnou k věci“. Svým typem a způsobem zpěvu (jakoby neurvalým) tato mladistvá „chuligánka“ s kytarou úspěšně naplňuje představu neformálního a spotánního projevu. Na závěr úvodních titulků přichází humorný sebereflexivní moment, který vznikl propojením vizuální a hudební složky, neboť ještě předtím, než se začne odvíjet vlastní děj, slova písně komentují film jako „koninu“.⁸⁷

⁸⁷ Šeptám jí do ouška, půjdem do kina.
Vona na to vole vole je to konina.

4. Taneční zábavy, twist a rozhlasové vysílání

Hudební i zvuková složka ve Formanových českých filmech často působí bezpříznakovým dojmem, přirozeně vrůstá do svého prostředí a jeví se jako pouhá kulisa. Převážná část zvukové stopy je tvořena populárními písněmi, které v hojně míře šířila tehdejší masová média. „...rozvoj rozhlasového a televizního vysílání, stejně jako rozvoj techniky reprodukce hudby (gramofony, kotoučové přehrávače magnetofonových pásků), který spadá do přelomu 50. a 60. let 20. století, umožňuje vnímat už od 60. let populární hudbu jako diskurzivní pozadí každodenních životních činností.“⁸⁸ Písně doprovázejí taneční zábavy, znějí z rozhlasových přijímačů a jsou někdy interpretovány i filmovými hrdiny. Přestože hudba do značné míry přispívá k autenticitě fikčního světa filmu, při důkladnější analýze lze vysledovat několik dalších významových rovin, v jejichž rámci může působit. Vzhledem k tomu, nelze hudební složku jednoduše rozlišit na diegetickou a nediegetickou, neboť tyto kategorie nejsou schopny plně postihnout komplexnost situací vznikajících v rámci filmového narativu.⁸⁹ Tuto mezeru alespoň částečně zaplňuje pojem ambi-diegetická hudba, který užívá Morris B. Holbrook.⁹⁰ Tento pojem označuje hudební výstup ukotvený v diegezi, který může rozvíjet tematické aspekty zápletky, obohacovat filmovou scénu o nové významy nebo odkrývat dosud netušené vlastnosti postav. Holbrook tedy znejasňuje vytyčenou hranici mezi diegetickým a nediegetickým hudebním doprovodem. Pojem ambi-diegetická hudba poměrně přesně vystihuje specifickou úlohu, kterou může zastávat hudba ve sledovaných filmech. Forman pracuje s důkladným načasováním hudebního doprovodu, a přestože hudba není střihově manipulována, její nástup může signalizovat příchod komické situace nebo

⁸⁸ Petr. A. Bílek, K práci i oddechu: Znakový systém normalizační pop music. In: Petr A. Bílek - Blanka Činátlová (ed.), *Tesilová kavalérie: popkulturní obrazy normalizace*. Příbram: Pistorius & Olšanská 2010, s. 60.

⁸⁹ Tyto pojmy jsou většinou stavěny do protikladu. Diegetická hudba má za úkol podporovat realističnost mizanscény stejně jako je tomu u kostýmu nebo dekorace. Oproti tomu nediegetická hudba se podílí na vývoji zápletky a konstruuje dodatečné významy.

⁹⁰ Morris B. Holbrook, A Book-Review Essay on the Role of Ambi-Diegetic Film Music in the Product Design of Hollywood Movies: Macromarketing in LA-LA-Land. In: *Marketing Theory* 4, 2004, č. 4, s. 171-185.

důležitého okamžiku v rámci filmového narativu. V několika případech jsou záměrně tematizovány texty prezentovaných písní. Textová složka písně může ironicky komentovat události probíhající v ději jako další významová vrstva.

Filmová hudba zkomponovaná přímo pro potřeby filmu většinou staví diváka do předem určené pozice, která je oproštěna od historického či sociálního kontextu, v zájmu užšího sepětí s iluzorním světem filmu. Oproti tomu archivní hudba ponechává značnou volnost pro individuální identifikaci a stimuluje interakci mezi divákem a hudebním doprovodem. Archivní hudba je již hotovým artefaktem a nese sebou spoustu nejrůznějších konotací, které na ní postupně ulpívají během jejího životního cyklu. Použití známé populární písně představuje spouštěcí mechanismus, který vyvolá u diváka osobní vzpomínky spojené s touto písní. Emocionální odezva tak může být mnohem intenzivnější, než v případě využití původní filmové hudby, neboť divák vnáší do filmu vlastní významy z vnějšího světa.⁹¹ Formanovy filmy v časovém odstupu fungují nejen jako zdroj vzpomínání pro pamětníky, ale současně podněcují potencionální imaginaci u zástupců generace, která toto období nezažila. Prostřednictvím archivní hudby si mohou vytvářet určitý soubor představ o tomto období.

Hudba může zrcadlit i společenské klima, neboť populární písně byly do jisté míry ovlivněny aktuální politickou situací⁹², společenskou poptávkou a dalšími vnějšími faktory. Písně tedy vypovídají o konkrétních dobových symptomech. Formanovy filmy jsou tudíž i nezamýšleným svědectvím o preferování určitých hudebních žánrů nebo záměrné idylizaci žité skutečnosti, která kontrastuje s prožitky filmových hrdinů. David Bordwell označuje tento typ významu jako symptomatický.⁹³ Dle jeho

⁹¹ Anahid Kassabian: *Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. New York – London: Routledge 2001.

⁹² Písňové texty podléhaly cenzuře, kterou vykonávala Hlavní správa tiskového dohledu (HSTD) spadající pod ministerstvo vnitra. Tento úřad byl založen v roce 1953 dle sovětského vzoru a věnoval se cenzuře tisku, rozhlasu, televize, filmových scénářů, přednášek apod. Vzhledem k postupné liberalizaci kulturního prostředí v první polovině 60. let, zesílil i tlak kulturních pracovníků na zrušení cenzury. Hlavní správa tiskového dohledu ukončila svou činnost v roce 1966 a byla nahrazena Ústřední publikační správou. Zde již byly pravomoci cenzorů částečně omezeny.

⁹³ Součástí Bordwellovy metodologie jsou další tři významy, které může divák rovněž konstruovat při sledování filmu.

definice proniká takový význam do filmu proti autorově vůli a může být výsledkem jeho obsesí nebo důsledkem politických, ekonomických či sociálních procesů⁹⁴. Tyto symptomatické významy jsou rovněž nedílnou součástí dobových společenských aktivit spjatých s hudbou.

Nepřehlédnutelnou funkci má i textová složka prezentovaných písní, v nichž je zřetelné, jakým způsobem byl modifikován obraz mladé generace v populárních hitech, což se týká zejména filmu *Černý Petr*. Oblíbený tanec tehdejší mládeže známý pod názvem twist nebyl pouhou doplňkovou komponentou k dotvoření dobové atmosféry, ale stal se i účinným prostředkem k charakterizaci postav a zároveň sděloval významy, jež byly zakódované v tanečních pohybech. S twistem byly úzce spojeny taneční zábavy, jež tvořily neodlučitelnou součást Formanových filmů. Zobrazení tancovačky se postupně oprostuje od dokumentárního pohledu, aniž by ztrácelo své sociologické kvality a postupně nabývá charakter metaforického obrazu plasticky znázorňujícího stav tehdejší společnosti. Rozhlasové přijímače a tranzistorová rádia zaujímaly výrazné místo v kinematografii 60. let. Ve Formanových filmech byly často využívány k ironizaci událostí ve filmovém narativu. Pokud sledované filmy nahlížíme touto optikou, začínají se rýsovat jednotlivá témata inspirovaná dobovými reáliemi, která skládají dohromady obraz tehdejší společenské situace.

-
1. Reláční – V této fázi divák rekonstruuje fikční svět filmu ve své mysli. Během tohoto procesu využívá referenty jak z reálného, tak z imaginárního světa.
 2. Explicitní – Divák se již pohybuje na abstraktnější rovině a všímá si konceptuálních významů přítomných v díle.
 3. Implicitní – Vzniká ve chvíli, kdy dochází odchylkám v explicitní nebo reláční rovině díla, přičemž divák není schopen tyto odchylky akceptovat a hledá jejich vysvětlení. Implicitní význam může být protikladný k explicitnímu, což vytváří ironický efekt.

⁹⁴ David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press 1989, s. 9.

4.1. Taneční zábavy

Motiv taneční zábavy je neoddělitelnou součástí téměř všech Formanových filmů a velmi úzce souvisí s jeho tvůrčí metodou, která se blíží pronikavé společenské analýze. Postavy jsou zbaveny složitých psychologických pochodů a nejvíce informací o nich nám poskytují jejich reakce na dané prostředí, anebo jak ostatní reagují na ně samotné. Časté využití tohoto motivu však není spojeno s postupným oslabením jeho účinku, jak by se dalo předpokládat, naopak v každém dalším filmu je originálním způsobem rozvíjen, přepracováván a stává se nositelem nejrůznějších významů. Je třeba rozlišit jednotlivé druhy tanečních zábav, neboť v této době existovaly nejen běžné večerní zábavy, ale i tzv. „čaje“, které probíhaly již v podvečerních hodinách. Jan Žalman popisoval tři fundamentální aspekty, jež se sbíhaly na tancovačce ve Formanových filmech zaznamenané na filmové médium: „*Atmosférický (v jakém prostředí se lidé baví), sociologický (jakí lidé se baví) a komediální (jak se baví).*“⁹⁵ Nedělní tancovačka pořádaná na malém městě nebo na vesnici je tedy příležitostí pro analytický vhled do nejrůznějších dobových jevů, neboť zde koexistují nejrůznější sociální vrstvy, dochází ke generačním střetům a protínají se tu rozličné světonázory spojené s náhledem na morálku, spravedlnost, politickou situaci apod.

4.1.2. Vizuální ztvárnění

Krátká sekvence tancovačky, která je součástí středometrážního snímku *Kdyby ty muziky nebyly* budí dojem jakéhosi cvičení, v němž jsou testovány základní formální postupy využívané v následujících filmech. Žádný z účastníků taneční zábavy není vyzdvížen ani zvýrazněn, kamera zaujímá neutrální postoj k přítomnému davu a obrazu dominují polocelky tanečníků i hudebníků. Autentičnost je posílena v oblasti hudební složky, díky ne zcela dokonalé interpretaci produkováných skladeb, což

⁹⁵ Jan Žalman, *Umlčený film*. Praha: KMa 2008, s. 131.

nadřazuje záznam samotné atmosféry spojené s tímto konkrétním místem, běžné snaze o bezchybnou hudební produkci nahranou jiným hudebním orchestrem, na jiném místě a bez jediné chyby. Dojem bezprostřednosti filmového záznamu vyvolávají figury tanečníků, které defilují před kamerou, přičemž jsou často rozostřené a někdy zcela zakrývají výhled na scénu. Hlavní hrdinové Formanových českých filmů tak mnohdy pozbývají své centrální postavení v rámci mizanscény, ztrácejí se v davu tanečníků, což zároveň upomíná na jejich zaměnitelnost.

Hlavní linie konfliktů mladých hrdinů je doplněna drobnými detaily počínající opilsti, vypitých kelímků navršených na sebe a unavených tvářích. Přestože jejich trvání nepřesahuje pár vteřin, tvoří důležitou komponentu, která se podílí na konstrukci realistického dojmu. Tyto dokumentárně laděné detaily přetrvávají ve všech následujících Formanových českých filmech, většinou nemají nic společného s akcí hlavních hrdinů a kontinuálně připomínají přítomnost ostatních účastníků tancovačky, kteří řeší své vlastní neméně důležité konflikty. Simultánnost zachycených dějů upomíná na neredukovatelnou realitu, přičemž je zdůrazněno, že hrdinové jsou součástí a produktem svého prostředí, neboť formování jejich charakteru je výsledkem vzájemné interakce mezi nimi a společností. Toto vrůstání hrdinů do okolního prostředí se projevuje i frekventovaným využitím celků zachycujících jak figuru jednoho z protagonistů, tak okolní dav, který tvoří nenápadné, ale důležité pozadí.



Hlavní hrdinové jsou ukotveni ve svém sociálním prostředí



Dokumentárně laděné detaily spoluutvářejí spontánní atmosféru filmových tancovaček

Vizuální zachycení tanečních zábav v jednotlivých filmech opakovaně využívá tyto formální prostředky, které přispívají k autenticitě zachyceného obrazu, přičemž v rámci tohoto konceptu dochází k určitým variacím, jež zabraňují stereotypnímu uplatňování jednotné šablony. Podvečerní „čaj“ v *Černém Petrovi* rámuje především celky, které představují tento prostor. Hlavní hrdinové jsou zachyceni z odstupu, což konvenuje s odstupem samotných tvůrců a podporuje záměrnou absenci psychologické drobnokresby filmových postav. Kamera si drží odstup od probíhajícího děje jako decentní pozorovatel. Taneční zábava v *Láskách jedné plavovlásky* je inscenována kolem tří důležitých bodů (scény u stolů), které akcelerují děj. Prvním bodem je stůl, kolem něhož sedí dohadující se záložáci. U druhého stolu je usazena Andula se svými kamarádkami a poslední stůl je obýván skupinkou méně atraktivních dívek. Na těchto bodech nejčastěji ulpívá pohled kamery. Komické akce jsou realizovány pomocí (proti)pohledů, které zapříčiňují chybnou komunikaci mezi jednotlivými stoly a stávají se zdrojem komických situací. Kamera již nepřistupuje ke snímanému prostředí s takovým ostychem jako v případě *Černého Petra*. Sekvence tancovačky je tvořena polocelky, které zachycují reakce kompletního osazenstva jednotlivých stolů a detaily tváří diskutujících hrdinů. Když se záložáci vydají ke stolu, kde sedí Andula, jsou obklopeni tančícím davem, v němž se téměř ztrácejí. V jednu chvíli kamera odkrývá i prostor pod stolem, když sleduje dráhu kutálejícího se prstenu mezi tanečníky. Fyzická ošklivost, která proniká skrze detailní záběry účastníků vesnické tancovačky do filmu *Hoří, má panenko*, slouží jako

metaforický přesah vypovídající o mravní degeneraci společnosti. Kamera se téměř hmatatelně dotýká okolního prostředí a dostává se do těsné blízkosti komparsistů. Místo toho, aby usilovala o estetizaci skutečnosti, ukazuje nedostatky, přistihuje herecké představitele nepřipravené a vniká do jejich intimní zóny. Výsledkem je nepřikrášlený obraz tehdejší společnosti, který je zprostředkováván skrze prostředí běžné vesnické tancovačky.



4.1.3. Plynutí znázorněné pomocí hudby

Dojem přirozeného záznamu okolní reality v její celistvosti často provází recepci Formanových filmů. Tento pocit je konstruován také působením zvukové a hudební složky. Signifikantní momenty spojené s tímto poukazováním na spontánnost a plynulost fikce představují právě výjevy z tancovaček. Tyto události se odehrávají striktně v rámci jediného prostoru (s výjimkou filmu *Hoří, má panenko*, který tento postup modifikuje, aniž by oslabil jeho účinek), tudíž se nedočkáme střihů odkrývajících další prostory, v nichž se odehrávají paralelní akce, místo toho jsme nuceni setrvávat s postavami a prožívat s nimi jejich trapné chvíleky v reálném čase, bez možnosti úniku. Přestože během tancovačky je hojně využíváno střihu, působí zachycená událost, jako kdyby se odehrávala tady a teď bez jediného přerušení. Na rozdíl od střihu, který celkový obraz rozbíjí do jednotlivých výmluvných detailů,

hudba je vždy kontinuální, podbarvuje scénu a není stříhově manipulována. Reprodukované skladby se stávají nenápadným, avšak důležitým pozadím, které vnáší do výsledné sekvence dojem reálně plynoucího času. Samozřejmě, že hudba často ustupuje promluvám postav, ale vždy zní na hranici slyšitelnosti a upomíná na celkové dějiště scény. Hudba tak pomáhá scelit jednotlivé obrazové detaily, a přitom zachovává možnost sociologického mapování společnosti pomocí stříhové skladby.

Nejmarkantněji se tato vlastnost hudební složky projevuje v případě rozsáhlé sekvence tancovačky (45 minut) ve filmu *Hoří, má panenko*. Důslednost s jakou je zde tento princip uplatňován, vyniká zejména ve chvíli, kdy hudba proniká i do místnosti za výčepem, kde se schází hasičský sbor, aby zde řešil nejrůznější záležitosti. Přestože dveře jsou v několika momentech zavřené, stále slyšíme tlumený zvuk reprodukové hudby; kapela pokračuje v interpretaci svého repertoáru a kdykoliv se dveře otevřou zvuk hlasů i hudby ihned zesílí. Oba prostory jsou propojeny hudební a zvukovou kulisou, což zabraňuje tomu, aby stříh do místnosti za výčepem působil jako násilné přerušování dosavadního plynutí času. Stejně jako hudba i zvuk dokresluje plasticitu snímaného prostředí a zalidňuje jej indiferentním šumem, jehož zdrojem je vlastní projev účastníků tancovačky.

4.1.4. Černý Petr

Na počátku šedesátých let se objevuje nový taneční styl twist, jehož název je odvozen od charakteristického pohybu spočívajícího v rotaci kyčlí kolem vertikální osy. Tanečníci provokativně pohybují pánví, sestupují do podřepu, přičemž lze i vyskočit a zatleskat na závěr skladby. Twist se zrodil v USA na počátku šedesátých let. První skladbu ve stylu twistu vytvořil černošský skladatel a zpěvák Hank Ballard v roce 1959. Píseň s jednoduchým názvem „The Twist“ byla přítomna na B-straně jeho desky. Přestože byl osloven producentem Dickem Clarkem, který vytyčil potenciál písně a požádal ho, aby ji zacílil na mladé publikum, Ballard nabídku odmítl, neboť neměl zájem o tento segment publika. Opravdovou popularitu získala až cover verze

této písni v podání Chubbyho Checkera, který již dříve prokázal svůj talent v imitaci jiných známých pěveckých hvězd. Píseň pod názvem „Let's Twist Again“ se stala nejprodávanějším singlem roku 1960. Zanedlouho twist získal u mladé generace masovou oblibu. Newyorský Peppermint Lounge bývá označován za klíčové místo, kde se rodil tento nový taneční styl. S vzrůstající oblibou twistu se stala tato tančírna vyhledávaným místem, které navštěvovalo i mnoho tehdejších celebrit. Kupříkladu Jackie Kennedyová, Audrey Hepburnová, Truman Capote nebo Marilyn Monroeová. S Peppermint Lounge byla neodlučitelně spjata kapela Joey Dee and the Starlites, která zde účinkovala při tanečních zábavách. V roce 1961 byl natočen film *Hey, Let's Twist* v produkci Paramount Pictures, který vyprávěl o fiktivních osudech této kapely a děj se odehrával přímo v prostoru této tančírny. Značný vliv twistu se promítl i do tvorby nejpůvodnější popové kapely Beatles, jak dokládá jejich píseň „Twist and Shout“.

Pokud se zaměříme na twist jako společenský fenomén, který tlumočil pocity mladé generace, jeví se módní vlna twistu jako důsledek určitých sociálních změn a praktik americké společnosti šedesátých let. V této době se odehrávají významné společenské změny iniciované novou generací, které zahrnují boj za občanská práva, užívání drog, vyznávání nových hodnot jako jsou rebelství, důraz na emoce nebo individualismus v rámci přátelsky naladěné komunity. Twist byl do značné míry inspirován původními tanci černošského obyvatelstva, přičemž v této době probíhal intenzivní boj za práva černochů. Určitý význam lze odvodit z faktu, že při tanci nedochází k jasnému odlišení pohybů ženy a muže, což může odrážet tehdejší snahu o zpochybňování tradičních genderových rolí.

Tanec tedy může fungovat jako flexibilní a mnohvrstevnatý text, v němž jsou zakódovány tyto myšlenky a transformace. Kinestetické a strukturální charakteristiky tance potom vyjadřují nejrozumnější sociální důsledky a asociace. Výrazný pánevní pohyb vyvolával odmítavé reakce široké americké veřejnosti a byl vnímán jako obscénní. Odklon od tradičních společenských tanců je symbolizován také v rovině interakce mezi tanečníky. Místo toho, aby tanečníci vykonávali předepsané taneční figury, které probíhají ve vzájemném souladu tančícího páru, jsou během tance odděleni. Mezi tanečníky nedochází ke kontaktu a každý může tančit sám. Z tohoto důvodu byl twist byl nahlížen jako nespolečenský a odcizený tanec. Samotní

příslušníci mladé generace však zakoušeli při provozování twistu zcela jiné pocity. Zdůrazněný, pravidelný osminový rytmus produkovaný buď za pomoci basy a klavíru nebo elektrické kytary a bicích, vzbuzoval u tanečníků výrazný smyslový prožitek. K provozování twistu se vázal pocit svobody a nespoutanosti. Twist nelze jednoduše interpretovat jako generační vzpuru, neboť byl provozován v různých prostředích. Zatímco tančení twistu v newyorské tančírně Peppermint Lounge patřilo k módnímu trendu. Na místech, kde docházelo k represím tohoto tance, jej mohli příslušníci mladé generace vnímat jako akt vzpoury. „*Kulturní kontext a specifická situace tanečníků nebo diváků, určují jaké aspekty tance budou vnímány jako primární.*“⁹⁶

Twist se zanedlouho rozšířil také na území Československa a byl hojně provozován v mnoha městech na tancovačkách a „čajích“. Na našem území získal twist svou popularitu nejenom kvůli přirozené rytmické přitažlivosti, ale jeho atraktivitu zvyšoval rovněž fakt, že se jednalo o módní trend převzatý ze zakázaného imperialistického západu. Objevil se již ve Formanově *Konkursu*, kde někteří z účastníků konkurzu doprovázejí svůj pěvecký výstup neumělou nápodobou twistu. Twist je zde přítomen výhradně ve svém symptomatickém významu jako oblíbená aktivita mladé generace.

Celovečerní Formanův debut *Černý Petr* byl natočen v době vrcholné popularity twistu, přirozeně tedy tento fenomén začlenil do vyprávění. Twist je tematizován již v samotném úvodu. Nejprve sledujeme nehybný dav návštěvníků, do něhož pomalu proudí energie skrze twistovou instrumentální skladbu interpretovanou místní kapelou.⁹⁷ Zajímavý prvek představuje právě ona počáteční nehybnost davu, neboť místo toho, abychom byly účastníky okamžiku, kdy je zábava již v plném proudu, ocitáme se v pozici pozorovatele, který má možnost spatřit i to co zábavě bezprostředně předcházelo, tedy okamžik nehybnosti, čekání zahrnující i nenápadnou dávku trapnosti. Až díky hudbě je dav postupně resuscitován, jako kdyby tento faktor

⁹⁶ „Depending on the circumstances and cultural backgrounds of the participants or observers, different aspects of the dancing would emerge as primary.“ Cynthia J. Novack, *Looking at Movement as Culture: Contact Improvisation to Disco*. In: Ann Dils - Ann Cooper Albright (eds.), *Moving History / Dancing Cultures: A Dance History Reader*. Middletown: Wesleyan University Press 2001, s. 407.

⁹⁷ Na taneční zábavě hraje Nonet Závodního klubu Tatra Kolín. Rozhovor s Pavlem Sedláčkem vedený autorem 6.4.2011.

vybudil účastníky z jejich pasivity a umožnil jim projevit své pocity v podobě různorodých tanečních figur. Pokud pozorně sledujeme tančící dav, lze si povšimnout, že každý přistupuje k tanci jiným způsobem a každý se tak svojí zásluhou stává autonomním účastníkem v rámci shromážděného davu.

Právě individualistický aspekt twistu měl důležitost jako univerzálně sdílená hodnota, přenositelná i do našeho kulturního kontextu. Díky tomu, že twist je spojen s tímto pocitem autonomie, mohl být využit jako prostředek k charakterizaci postav. V *Černém Petrovi* odhalují hlavní hrdinové skrze tento tanec některé příznačné rysy příslušející k jejich charakteru. Každý z nich se vztahuje k twistu odlišným způsobem a nevědomky tím odhaluje své skryté obavy.

Když je podrobně představen celý prostor, kde se bude tato sekvence odehrávat, je naše pozornost zaměřena na hlavní hrdiny filmu, kteří paradoxně příliš netančí.⁹⁸ Petr se tance obává, a proto se nabídne, že půjde koupit „limo“, aby se mu vyhnul. Následně si potají nacvičuje taneční pohyby, které provozuje velmi nejistě a mechanicky. Zde se obnažuje jeho strach ze selhání a nedostatečnosti. Petr není natolik silnou individualitou, aby dokázal přirozeně vyjadřovat své emotivní stavy během tance. Snaží se napodobit pouze vnější charakter módního tance, neboť chce naplnit očekávání své dívky Pavly a prosadit se v rámci mladé komunity. V tomto případě je twist nahlížen jako komodita, kterou je třeba si osvojit, pokud chceme obstát ve společnosti vrstevníků. Čendův kamarád Zdeněk požádá kolemjdoucí dívku o tanec a ta jej bez okolků vyzve, aby předvedl, zda ovládá taneční kroky.

Komoditní aspekt zpochybňuje jednoznačně kladné vyznění twistu a přispívá ke komplexnějšímu náhledu na tento fenomén. Mladí hrdinové ve Formanových českých filmech nejsou příslušníky alternativních subkultur, nedopouštějí se výtržností v průběhu koncertů, ani nahlas nevyjadřují vzpouru vůči svým rodičům a konvenčnímu uvažování. Nejsou schopni souvisle a jasně formulovat svá stanoviska a

⁹⁸ Tento fakt, lze vysledovat také v rámci dalších filmů. Záložáci ve filmu *Lásky jedné plavovlásky* neustále diskutují o tom, že půjdou vyzvat dívky v tanci, ale stane se tak až po velmi dlouhé době vzájemného dohadování. Členové plesového výboru ve filmu *Hoří má panenko* se tance nezúčastňují vůbec a zabývají se výhradně organizací plesu.

nesouhlas projevují pouze ve formě letmého náznaku, mlčení nebo specifického hudebního vkusu. Ačkoliv hlavní hrdinové přesně nerozumí symbolickému významu twistu a přejímají jej spíše jako aktuální módní trend, přesto v jejich neumělém pohybu stále zůstává zachycen verbálně nepojmenovatelný, smyslový pocit, který tanečníky naplňuje životní energií a jakousi vzpurností, přičemž právě tento pocit tvoří protiklad ke strnulému pohybu - ať už myšlenkovému či tělesnému - starší generace.

Ovšem Petrova postava stále odolává jednoznačné charakterizaci, neboť v rámci tohoto prostředí se chová mnohem jistěji, než na svém pracovišti nebo při domácím výslechu. Má před sebou jasný cíl – získat přízeň Pavly, zatímco v ostatních případech netuší, co je jeho cílem a událostem, které se před ním odehrávají nerozumí. Petrův otec, který má spoustu připomínek nenabízí konkrétní řešení, stejně jako protřelý vedoucí ze samoobsluhy. Oba zahlcují Petra svými slovními výlevy a strnulými frázemi. Naopak prostředí tanečního sálu nabízí prožitky výrazně smyslovějšího charakteru. Přispívá k tomu i erotický aspekt twistu. Při tanci lze zakoušet svou vlastní tělesnost a vymanit se z verbálního zahlcení. Petr však ještě není schopen naplno se oddat tomuto vytržení jako reprezentant mnoha tehdejších průměrných, ničím neobvyklých vrstevníků. Avšak stále je zde možnost, že Petrovi se tento záměr podaří naplnit. Neuchopitelnost jeho jednání umožňuje dotváření ze strany diváka a posiluje univerzální rysy této postavy. Může se s ní identifikovat mnohem širší spektrum diváků, než kdyby byl Petr jasně ohraničeným charakterem. Čenda není schopen vyzvat žádnou z přítomných dívek k tanci, neboť je zcela paralyzován svou nervozitou. Když se pokouší oslovit dívku osamoceně sedící u stolu, svou nejistotu maskuje neustálým upozorňováním, aby jeho akci někdo sledoval, a mohl tak docenit jeho schopnosti. Avšak místo toho, aby ji vyzval k tanci, beze slova sedí u jejího stolu. V Čendově charakteru se naplno zrcadlil pocit bezvýchodnosti a bezradnosti, který pociťovala mladá generace. Nešlo již navázat na pasivní postoj starší generace, přitom chyběl jasný příslib něčeho nového. Když si dívka nakonec zvolí jiného tanečního partnera, Čenda přichází ke svému zednickému mistrovi, kterému pokládá banální otázky, za nimiž se však skrývá touha získat konkrétní životní cíl a zbavit se tak vlastní nejistoty. Dočká se však pouze prázdných frází, stejně jako Petr. Čenda není schopen tančit, neboť nedokáže naplno vyjadřovat

své pocity a není schopen vymanit se ze strnulých konvencí nastolených generací jejich rodičů. Pavla naopak po tanci touží a neustále Petra přesvědčuje, aby si šli zatančit. Mezitím alespoň setrvává v dynamickém pohybu, krouží kolem Zdeňka, který ji fascinovaně pozoruje, a připravuje se na tanec. Její povaze dominuje živelný pohyb a nespoutanost, což ji přitahuje k twistu. Tanec v ní probouzí sebevědomí a umožňuje jí plně procítit vlastní tělesnost. *„Krása a jistota Pavly, když konečně může tančit, zdůrazňuje větší náročnost dospívající dívky a naznačuje, že Petr se bude muset rychle změnit, pokud si ji bude chtít udržet.“*⁹⁹ Pavla se projevuje jako nejvyzrálejší z hlavních hrdinů, což vynikne zejména při srovnání s Petrem, jehož obličej během křečovitého tance nese spíše známky nervozity a bezradnosti. Oproti tomu Pavla je uvolněná a výraz jejích očí prozrazuje chvílemi až extatické vytržení, které jí přináší tanec.



⁹⁹ Peter Hames, *Československá nová vlna*. Praha: KMa 2008, s. 136.

Hudební stopa tvoří nenápadné pozadí, nevstupuje do probíhajících dějů a slouží spíše jako prostředek, který zajišťuje pocit autenticity. Dobové hity však zanechaly ve filmovém tvaru svůj otisk, neboť do fikčního světa filmu vnikly jako připomínka toho, jakým způsobem byly vytvářeny typické písně spadající do kategorie středního proudu tehdejší populární hudby. Hudební složka tak vnesla do filmu symptomatický význam obsažený především v textech popových šlágrů, které konstruuji idylické světy, kde neexistují dobové problémy a plní tak úlohu terapeutického prostředku pomocí něhož lze uniknout z reality. Ústřední postavení zaujímá píseň „Nej, nej, nej“¹⁰⁰ podbarvující okamžik, kdy vstupuje na taneční parket i hlavní hrdina filmu. Hlavním tématem písně je smířlivý pohled na dobu dospívání, která je vzápětí tematizována jako zpětná vzpomínka přinášející radostný pocit. To jen znásobuje nostalgické vyznění tohoto textu a staví jej do kontrastu k písni Suchého a Šlitra „Život je pes“.

Petr však rozhodně idylické dospívání neprožívá. Do filmu naopak pronikají každodenní problémy, které jsou nuceni hlavní hrdinové řešit. Píseň tak ostře kontrastuje s deziluzí filmových postav. Témata prvních mileneckých schůzek a rodičovských kázání jsou v této písni prezentována ve značně zjednodušené podobě.

¹⁰⁰ „Nej, nej, nej.“ Hudba: Zdeněk Marat Text: Miroslav Zikán, Jindřich Zpěvák

Nej, nej, nej, nejhezčí je láska ještě plachá,
když se tak s uzarděním o všem možném tlachá,
On má rád motory a ona sport hory,
určitě též zdrbnou kantory,
na to pak se nejraděj vzpomíná.

Nej, nej, nej, nejspíš si pak koupí lóži v kině
jak hrabě Monte Cristo a ta vévodkyně.
Ona je doslova jak Jana Brejchová
Jean Marais se mužnějc nechová
na to pak se nejraděj vzpomíná.

Cestou z kina nehledí na věžní hodiny
Ale ty stejně nejdou.
Klidáňko si smáčí nosy v porci zmrzliny.

Nej, nej, nej, nejrychlej čas letí v době schůzky,
proč člověk nemůže jít z domu bez propustky.
To je hned řečnění pro malé zpoždění,
rodiče se v tomhle nezmění,
na to pak se nejraděj vzpomíná.

Rodiče sice udělují jejímu hrdinovi pokárání, ale vzápětí je tato situace poetizována jako milá vzpomínka.

Druhá píseň „Normálně“¹⁰¹, reprodukována v průběhu „čaje“, disponuje velmi podobným syžetem. Opět popisuje schůzku dvou milenců, kteří prožívají neopakovatelné okamžiky. Reakce rodičů je v tomto případě smířlivější, neboť je zde vykreslen chápající otec, který rozumí dospívající generaci. Avšak bezobsažné a didaktické monology Petrova otce narušují malebný svět těchto textů a připomínají, že starší generace není schopna porozumět svým dětem a ztrácí se ve svých vlastních obavách a selháních. Texty neobsahují hovorové výrazy typické pro tehdejší vyjadřování mládeže včetně vulgarit a omezují se pouze na obecně akceptovatelná nespisovná slova – zdrbnou, klid’ánko, fakticky. Hlavní hrdinové písní jsou slušní, nepatří do vrstvy „chuligánů“ a mají spoustu zálib (motory, sport, hory). Myslí na svou budoucnost, neboť chlapec z písně Normálně se chce stát inženýrem. Přestože Petr rovněž není „chuligánem“, neprojevuje ani přílišný zájem o vzdělání ani neprovozuje smysluplné záliby. Spíše se zajímá o dívky a zbytek času tráví se svými kamarády, s nimiž vede dlouhé debaty o ženách.

¹⁰¹ „Normálně.“ Hudba: Miloslav Ducháč Text: Vladimír Dvořák

Má vousy jako Pasteur a dal mi kytku aster
a neřekl mi nic víc než tu máte.
S ním fakticky čas letí to stalo se v půl třetí
A najednou vám koukám...je půl desáté.

Normálně šli jsme spolu městem,
jak spousta jiných kolem nás,
včas oba dva jsme našli hlas
a povídali jsme si normálně.

Prý v roce šedesátém šestém až bude dávno všude mír,
tak on že má být inženýr
a že by se mnou chtěl chodit normálně.
Když jsem šla domů bála jsem se táty,
určitě nás viděl u dveří
a on vám nic, jen podíval se dlouze
a řek mi táta zlatý, tak jdi si ohřát večeři.

Snad ví, že v šedesátém šestém už bude vážně všude mír
a že chci víc než suvenýr,
no že jsem prostě šťastná normálně.

Charakteristický rys vlastní oběma písním představuje specifické pojetí času. Čas zde ubíhá značnou rychlostí, přičemž zůstává hlavními hrdiny nepovšimnut a připomene se jim až ve chvíli, kdy si uvědomují, že se musí navrátit do svých domovů. Tato figura vytváří atmosféru bezstarostnosti, která je spojována se životem tehdejších chlapců i dívek. V písních je konstruován bezkonfliktní obraz mládeže, která je nahlížena ve shovívavém pohledu starších a moudřejších, aniž by zde byla vyvíjena snaha o hlubší reflexi či skutečné přiblížení k pocitům a problémům dospívající generace. Text písně může také vytvářet komický kontrast k tomu, co se odehrává v dějové rovině. Například v situaci, kdy ústřední pár z *Černého Petra* tančí twist a souběžně se zpívá o slavných filmových hvězdách (Jean Marais a Jana Brejchová). „Ačkoli texty většiny tehdejších hitů působí dosti naivně, ne-li prostoduše, přidech dobového retrokouzla je zvýznamňuje i jako tematické paralely k filmovým situacím (například písně *Normálně, Nej, Nej, Nej aj.*), v nichž odlehčeně vypovídají o začátečnické nesmělosti milenců, nepovedených tajných schůzkách atd. Do zvukové stopy se tak vepsala minulá popová kultura i s příznačnými naivismy, s nimiž si Forman pobaveně pohrával, stejně jako s nevědomou a bezelstnou komikou neherců.“¹⁰²



„Ona je doslova jak Jana Brejchová, Jean Marais se mužnějc nechová.“

¹⁰² Stanislava Přádná, Chuligán Petr tančí twist. *Film a doba* 46, 2000, č. 1, s. 24.

4.1.5. Lásky jedné plavovlásky

Následující film *Lásky jedné plavovlásky* rozšiřuje možnosti využití diegetické hudby, neboť hudební složka zde obohacuje příběh o nové významy, což je zvláště patrné v sekvenci tancovačky. Přestože jako autor hudby k tomuto filmu je uveden Evžen Illín, hudební podkres v této sekvenci je dílem konkrétního hudebního tělesa vlachovského typu. Ve filmu je zachycen orchestr Karla Vacka¹⁰³ mladšího, který běžně doprovázel nejrůznější „čaje“, ať ve Slovanském domě nebo Parku kultury a oddechu Julia Fučíka.¹⁰⁴ V tomto případě byl tedy angažován známý orchestr, který reprezentoval důležitou součást tehdejší hudební kultury, přičemž ve filmu zůstala uchována část typického repertoáru tohoto orchestru. Sekvence tancovačky tak nabývá i dokumentární hodnotu a naznačuje snahu o začlenění reálných prvků do fiktivního příběhu. Repertoár orchestru Karla Vacka mladšího posloužil jako výchozí materiál pro výběr konkrétních skladeb, které konvenovaly tvůrčím záměrům a umocňovaly vyznění obrazové roviny. Díky tomuto tvůrčímu procesu působí výsledný hudební materiál velmi přirozeně.

Při detailnějším pohledu lze odhalit jistou snahu o manipulaci s hudební složkou pomocí střihu (v rovině obrazu) a načasování jednotlivých skladeb, které je však provedeno velmi decentně. Hudba zde již není pouhou komponentou k dotvoření autentické atmosféry maloměstské tancovačky ani prostředkem k charakterizaci postav skrze jejich taneční výkony, ale nabývá také podoby nenápadného autorského komentáře. Ve filmu je rozvinut motiv, který reflektuje sociální situaci na maloměstě, kde počet učnic v místní továrně značně převyšuje počet mužů. Tuto situaci se snaží vyřešit ředitel továrny tím, že umístí vojenskou posádku do tohoto prostoru. Avšak místo mladých vojáků přijíždějí pouze záložáci. Tento sociálně kritický motiv je naplno rozvinut v úvodu tancovačky, kde se mají dle plánu vedoucích činitelů místní dívky seznámit se záložáky. Celou sekvenci zahajuje

¹⁰³ Jedná se o syna známého českého skladatele a interpreta dechové hudby Karla Vacka. Na tancovačce zazní jeho úspěšná píseň „Hej panímámo“.

¹⁰⁴ Rozhovor s Antonínem Matznerem vedený autorem v Praze dne 19.1.2011.

skladba „Hej panímámo“¹⁰⁵, jejíž text působí až zlomyslně ve spojení s obrazovou složkou filmu. Staří záložáci i mladé učnice z továrny rozpačitě posedávají u svých stolů, trapnost okamžiku je stupňována, zatímco neherec Josef Kolb s optimistickým výrazem ve tváři podněcuje přítomné ke vzájemnému kontaktu. Slova písně jsou v přímém protikladu ke skutečné situaci a ukazují, že toto je pouhá simulace skutečných mezilidských vztahů. Celá akce je podmíněna ekonomickými zájmy, neboť učnice představují důležitou pracovní sílu v textilním průmyslu.

Atmosféra je navozena a kamera si povšimne trojlístku záložáků. Jejich hádka se týká plánu, jak získat přízeň tří dívek, mezi nimiž je i Andula. Po několika peripetiích se nakonec odhodlají vyzvat dívky k tanci. Kapela spustí skladbu s příznačným názvem „Chi Chi“.¹⁰⁶ Jako kdyby tato skladba předznamenávala smích, který bude následovat, ať už ze strany dívek, pod jejichž stolem hledá záložák svůj prsten, nebo smích samotných diváků. Načasování skladby je přesné a rámuje celou komickou situaci ve stylu němých grotesek, neboť zde absentuje zvuková složka a obraz je doprovázen pouze hudbou, podobně jako za doby němé kinematografie. Tento odkaz na dějiny kinematografie není v rámci Formanovy české tvorby ojedinělý, je organicky včleněn do realistického rámce filmu, aniž by působil rušivě. Podobný motiv se objevuje ve filmu *Hoří, má panenko* v sekvenci plesu. Korpulentní dívka se během tance přetrhnou korále a rozkutálejí se pod nedaleký stůl. Pod stolem se setká dívka i její taneční partner, který využije této situace a začíná dívku svlékat. Není zde zachycován pouze veřejný prostor tancovačky, ale i privátní prostor pod stolem, který je dějištěm něčeho zakázaného, přitom však naprosto běžného v kontextu tanečních zábav. Ovšem v dobové kinematografii byly takové a jim podobné momenty vytěšňovány, neboť nebyly v souladu s požadovaným obrazem socialistické společnosti.

¹⁰⁵ „Hej, panímámo.“ Hudba: Karel Vacek Text: Karel Vacek (výňatek)

Hej, panímámo nač tu dceru máte,
takhle se vnoučat už nedočkáte,
hej panímámo dejte požehnání,
vždyť je to děvče k pomilování.

¹⁰⁶ Autorem této skladby, která zaznamenala značný úspěch na území Evropy (zejména v Německu), byl americký skladatel, zpěvák a producent Barry De Vorzon (narozen 1934).

Tancovačku v *Láskách jedné plavovlásky* zahajuje píseň, která komentuje sociální rovinu filmu. Vzápětí je vystřídána rytmickou instrumentální skladbou dodávající dynamiku komické situaci a na závěr přichází pomalé zklidnění v podobě jazzové improvizace, která předznamenává krátký milostný vztah Anduly a Mildy. Milda prostřednictvím své klavírní produkce nenápadně vstupuje do této sekvence a náladově podbarvuje naléhání záložáků na trojici dívek. Výběr skladeb poukazuje na promyšlenou hudební dramaturgii. Hudební doprovod operuje hned na několika významových úrovních: rytmizuje jednotlivé scény, rozvíjí sociálně kritické téma, uvádí na scénu jednu z hlavních postav a předznamenává budoucí události.

4.1.6. Hoří, má panenko

Film *Hoří má panenko* je specifický tím, že v něm zcela chybí hlavní hrdina. Stává se jím veškeré osazenstvo vesnického plesu. Hudba zde nepřejímá perspektivu pohledu žádné z postav ani nevyjadřuje jejich vnitřní stavy. Je důležitým prvkem, který slouží k přesné charakterizaci atmosféry jednotlivých situací. „*O skladbách jsem se rozhodl sám, dokonce jsem dostal povolení koupit práva v Londýně od Beatles na píseň From Me to You, což byl oceněný záměr, jak vrchlabskou dechovku představit jako soubor, kolem kterého se jen tak něco bez přehlednutí nemine. Miloš mi celý film předehrál osobně, takže nálady scén jsem poznal. Pak se ale natočené písně někde prohodily, protože ovínění statisté to někdy pořádně rozjeli.*“¹⁰⁷ Výběr skladeb tedy spočíval na Karlu Marešovi, který se soustředil na všeobecně známé písně, přičemž součástí hudební složky se stala také jeho vlastní tvorba.

Důraz kladený na precizní přípravu hudební složky ve filmu *Hoří má panenko* dokládá i samostatně vypracovaný hudební scénář nalezený v archivu Filmového studia Barrandov. V tomto materiálu jsou uvedeny přesné nástupy i zakončení jednotlivých skladeb, které umocňují vyznění obrazové složky. Ačkoliv se tedy může zdát, že hudební složka plyne zcela přirozeně jako součást taneční zábavy, každý hudební úsek je výsledkem promyšleného výběru. Propracovaný scénář uvádí u

¹⁰⁷ Rozhovor s Karlem Marešem vedený autorem v Pěnčíně dne 15.12.2010.

jednotlivých scén konkrétní hudební žánry, jež je mají doprovázet, avšak konkrétní názvy skladeb zde uvedeny nejsou. Nejčastěji je využíván valčík, který je doplňován polkou, foxtrotem, fanfárovým pochodem a letkisé. ¹⁰⁸ Fixní trvání jednotlivých skladeb je přesně dodržováno. Kupříkladu píseň od skupiny Beatles „From Me to You“ je dle uvedeného úryvku z hudebního scénáře interpretována ve valčíkovém rytmu a ve zkrácené verzi odpovídající plánované délce.

III. D í L			
Smyčka	Obráz	Metry	Čas
L E T K I S			
5	Od začátku dílu - trojice + Kuberová dialogy Debelky s Kutálkem - hudba končí po dialogu Kuchřových: " Teď ti řekám, nadobro ji škrti!"	51,25 m	1'52"
V A L Č Í K			
6	Začátek - Ježková s Kolbem hádka u tomboly "Hlídala" / po 23. vteřině začne melodie/ Hra s korálky hudba končí, když Blažejovský zalezl pod stůl.	41,25 m	1'30"
V A L Č Í K			
7	Hudba začíná s odchodem Ježkové od tomboly / po dialogu Kolba "sakra"/ končí až s koncem dílu	89,5 m	3'16"

Hudební scénář k filmu Hoří má panenko. Zdroj: Barrandov studio a. s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: Hoří, má panenko, Hudební scénář, s. 3.

¹⁰⁸ Tanec letkis původem z Finska získal v letech 1964-1965 značnou popularitu po celé Evropě. Zaměřoval se na organizovanou kolektivní zábavu všech tančících, jakoby v návratu k poetice dětských her. Jedním z jeho prvků je například hra na živého hada, který vzniká vzájemným propojením tanečníků do řetězce.

Precizní propojení hudební a střihové skladby je zvláště patrné ve chvíli, kdy hasičský sbor usilovně přesvědčuje jednu z dívek, aby se zúčastnila připravované soutěže o královnu krásy. Zatímco hlídač tomboly řeší situaci s mileneckým párem, místní kapela tyto výjevy doprovází idylickou písní „U Kokořína“¹⁰⁹, jejíž text ironicky komentuje dění v obrazové rovině. Hasiči se mezitím dostanou do sporu s podnapilým přítelem dívky o níž usilují a nakonec se vše zvrhne v typickou rvačku. Ačkoliv celá situace působí jako přirozená součást vesnické tancovačky, její vyústění odhaluje přesné načasování a promyšlenou souhru obrazu i zvuku. Hasiči násilně vyvádějí opilého mladíka z místnosti a gradující závěr skladby, který upozadí do té doby dominantní ruchy prostředí, souzní s gradací scény. Nakonec je mladík vyhozen ze dveří a závěrečný akord písně přesně kopíruje jeho pád do sněhu. Formální prostředky hudební a zvukové složky jsou tak postupně zdokonalovány, aby prohlubovaly emocionální působení jednotlivých scén, ale vždy (v případě tancovaček) zachovávají snahu o hladké začlenění do diegetického světa filmu.

¹⁰⁹ „U Kokořína.“ Hudba: Karel Mareš Text: Václav Fischer (výňatek)
(Interpretem písně byl Karel Hála)

Znám jednu hezkou hospodu zámeckou,
šumí tam vinice potok a háj.
Znám jednu hezkou hospodu zámeckou,
teď je ve zvyku říkat jí ráj.

U Kokořína, u Kokořína,
lahvičku vína si vypiju rád,
u Kokořína je Kateřina
a Kateřina prý zná milovat.

Šenkýřka hbitá, chytře se proplítá,
každýho odmítá, zkrátka to zná.
Sotva tam vkročím, padnu jí do očí,
svět se zatočí a už je má.

Jednou má milá víno mi nalila,
já na to: Ludmila, to je ta má.
Ouha, má milá hned celá žárlivá
víc mi Ludmilu nenalívá.

Jó, milí, zlatí, v zájmu svý outraty
vždy jazyk na uzdě je třeba mít.
Ludmila bílá, lásku mi zhatila,
kde tě, vínečko, teď budu pít

Tebe jen, tebe, má Kateřino,
tebe jen tebe, tebe a víno
chci mí-i-ít
navždy rá-á-á-ád.

4.2. Rozhlasové vysílání

Rozhlasové vysílání v šedesátých letech představovalo hlavní zdroj hudební produkce na území Československa a do značné míry ovlivňovalo i hudební vkus širokých lidových vrstev. Proto bylo pod kontinuálním dohledem stranických orgánů a stalo se jedním z hlavních zprostředkovatelů dobové hudební politiky. V roce 1960 byla ustavena speciální komise, jejíž úkol spočíval v nastolení nové linie hudebního vysílání Československého rozhlasu. Komise zdůrazňovala především výchovnou funkci nového programového schématu, které mělo formovat hudební vkus posluchačů a přiblížit nejen vkusnou hudbu tanečního a zábavného žánru, ale i vážnou hudbu. Tento tematický plán však nereflektoval žánry moderního popu a bigbítu, přestože si získávaly čím dál větší oblibu mezi mládeží. Rozhlas tedy reagoval na tyto nové trendy se značným zpožděním. Ačkoliv v programovém schématu byly přítomné pořady zacílené na populární hudební žánr, jednalo se převážně o interpretaci taneční a jazzové hudby v podání bigbandových orchestrů.¹¹⁰

Posluchači měli k dispozici omezený počet rádiových stanic¹¹¹, přičemž jedinou alternativu k oficiálnímu rozhlasovému vysílání a jediným zdrojem světových hudební trendů se staly zahraniční stanice, jejichž poslech byl považován za nelegální. Mezi nejoblíbenější patřila stanice Radio Luxembourg¹¹², hlavní zdroj informací o nastupujícím rock'n'rollu v druhé polovině padesátých let, který inspiroval mnoho vyznavačů a interpretů tohoto žánru v Československu. Další

¹¹⁰ V pořadech vystupovaly známé orchestry Karla Vlacha, Gustava Broma nebo TOČR (Taneční orchestr Československého rozhlasu) založený v roce 1960.

¹¹¹ V první polovině šedesátých let se jednalo o tyto stanice: Praha, Československo I, Československo II, Krajové vysílání, Bratislava a zahraniční vysílání, které převážně zahrnovalo stanice příslušející k zemím východního bloku.

¹¹² Radio Luxembourg vzniklo jako aktivita lucemburského radioamatéra v roce 1924. Později byla jeho licence odkoupena francouzským obchodníkem, který získal monopol na vysílání v Lucembursku. Za druhé světové války byla stanice součástí Velkoněmeckého rozhlasu, který vysílal německou propagandu. V roce 1944 však vstupují do Lucemburska američtí vojáci a přizpůsobují program svým vlastním potřebám. Vzniká rádio 1212 vydávající se za německou stanici, které má za úkol narušovat morálku nepřítele. Vrcholné období zažívá tato stanice v padesátých letech, kdy je zahájeno i vysílání v němčině.

stanice AFM Munich, která byla rovněž dostupná na území Československa, sídlila v Mnichově a její vysílání bylo určeno pro americké vojenské jednotky umístěné v Západním Německu. V šedesátých letech bylo zahájeno vysílání pirátských stanic Radio Caroline a Veronica.¹¹³

Československý rozhlas byl nucen čelit zahraniční konkurenci, což přispělo k pronikání progresivnějších populárních žánrů do rozhlasového vysílání. První pořad „Dvanáct na houpačce“, který byl zacílen na moderní pop u nás i ve světě, vznikl v roce 1964 ve spolupráci Československého rozhlasu a Mladého světa. Jeho tvůrcem se stal hudební publicista Jiří Černý. Jednalo se o hitparádu složenou z domácích i světových populárních písní, které byly vybírány samotnými autory. V tomto pořadu se často vysílaly technicky nekvalitní, amatérské nahrávky od domácích skupin a interpretů (Sputnik, Petr Novák, Olympic) a rozmanitými způsoby získané nahrávky zahraniční hudební produkce. *„Kdyby to dělal někdo jiný, zejména člověk z rozhlasu, určitě by využil toho, co se nabízelo v první řadě. Nejen gramofonových desek, ale především té velké rozhlasové produkce. My jsme naopak měli ctíždost dostat do Houpačky to, co na deskách k dostání nebylo a co se ani jinak nevysílalo.“*¹¹⁴ Diváci poté rozhodovali svým hlasováním o tom, které písně se objeví v následujícím kole. V rámci programového bloku Mikroforum byl vysílán pořad „Desky na černo“, který rovněž přibližoval posluchačům aktuální hudební trendy, opět prostřednictvím Jiřího Černého. Tyto pořady iniciovaly nový přístup k moderní populární hudbě ze strany Československého rozhlasu.

¹¹³ Tyto nelegální stanice vysílaly z lodí, které byly zakotveny na moři. Nabízely alternativu k oficiálním médiím, a díky tomu, že se pohybovaly v mezinárodních vodách, nepodléhaly zákonům jednotlivých států.

¹¹⁴ Jaroslav Riedel, *Kritik bez konzervatoře*. Praha: Galén 2006, s. 32.

středa

1. září 1965

PRAHA

■ Program na středních vlnách ■
a v rozhlasu po drátě ■

4.30-7.55

Zprávy Čs. rozhlasu 4.30, 5.00, 5.30, 6.00, 6.30, 7.00 a 7.30

Jaké bude počasí (po zprávách v 6.00)

Ranní tělocvik 4.45, 5.32 a 6.32

Volá Jitřenka 6.55 a 7.25

Pofady dne 7.10

... a hudba k dobrému ránu.

7.55 Než zazvoní.

8.05 Pro každého něco. Zábavná a taneční hudba.

8.50 Tělovýchovná chvíle.

8.55 300 vteřin před devátou.

9.00 Zprávy Čs. rozhlasu.

Přehled domácího hsku.

9.10 NEVIDITELNÝ DOKAZ. Detektivka s poručíky Piliátem a Mazurou. Napsal Jaroslav Zýka a Zdeněk Bidlo.

9.40 České lidové písně. Očinkují sólisté a smíšený sbor, orchestr Furiant, Lidový orchestr a Pražský rozhlasový orchestr.

10.00 VOLÁ JITŘENKA.

10.05 Proč bychom veselí nebyli. Hudbně literární pásmo písní, říkadel a hádank ze sbírky „Veselá kopa“ zasl. umělce Karla Plícky a Františka Vořa. Připravila A. Břizová, hudbu složil Fr. Kovaříček.

10.30

PRŮVANI PRŮVANI PRŮVANI

29. vydání satirického čtrnáctidenníka. Očinkuje kolektiv divadla Paravan, hraje orchestr Slávy Kunsta. Režie Zdeněk Štěrba. Připravila Ivana Pietraszková.

11.00 Zprávy Čs. rozhlasu.

11.05 Vysílání pro ženy.

11.30 ZPÍVÁ GIACOMO LAURI VOLFI. Ukázky z operního repertoáru Italského tenoristy.

12.00 Pofady dne.

12.05 K dobrému polední.

13.00 ZPRÁVY ČS. ROZHLASU.

10.30 VOLÁ JITŘENKA.

17.00 Zprávy Čs. rozhlasu.

17.05 JAK SPÁČEK OSIDLIL ANEŽ.

RIKU. O tom, co se mělo stát, když někdo má rád Shakespeara a současně je ornitologem.

17.15 Violoncellová sóla.

Hraje Daniel Šafran (SSSR) klavír doprovází V. Bascovskij.

N. Musinjanová. — Francesco Maria Veracini: Largo. — Domenico

Paradisi: Siciliana. — F. I. G. kovskij: Sentimentální valčík. —

Enrico Granados: Španělský tanc.

17.30 VOLÁ JITŘENKA.

17.45 Hudební chvíle.

18.00 Hrajeme na vaše přání. Písníček.

18.30 LIDE — ŽIVOT — DOMA.

18.50 Dobrou noc, děti!

18.57 Počasí. — Pofady dne.

19.00 ROZHLASOVÉ NOVINY.

19.30 VRCHOLY REPRODUKČNÍ UMĚNÍ.

Antonio Vivaldi: Houslový koncert B dur. Hraje R. Barchi.

amyčkový orchestr Pro musica Stuttgart, řídí R. Reinhardt. —

Erasmus Widmann: Tance a polky.

Hraje komorní orchestr Collegium Terpsichore. —

Vojvanovský: Galetti pro tubu.

Hraje Pražský komorní orchestr. —

W. A. Mozart: Symfonie g moll, K. s. 550. Hraje Filharmonický

orchestr New Yorku, řídí R. Walter.

20.30 RADA MOUDRÝCH.

Sesté sezení — O charakteru přímý přenos besedy, která se

kdy nekonala. Pásmo z myšlenek Josefa Čapka, Epikteta, Amela

France, A. I. Gercena a I. N. Karenka, Bernarda Shawa i K.

Tolstého a Marka Twaina. Host

la Dita Skálová. Režie Josef

Vávra.

21.30 Hraje Josef Dvořák se svým

souborem.

21.50 Antonín Langr: VÁLKA

V NEDELI 3. ZÁŘÍ. Literární soutěž s hudebními motivy Valda

Petrova.

kompozice (klavír). — Sláva Vorová: Pantomy pro harfu. Hraje

Žitková.

17.00 Hovoří k vám lékař. Doc. dr.

Václav Tolstovský: Přeztí do ško-

ly.

17.30 Hraje orchestr Karla Valdau-

sa. Zpívají J. Petrů, divčí trio, M.

Žitka a J. Slováček.

17.45 Volá stavy.

18.00 Zprávy Čs. rozhlasu.

18.05-12.00

Vysílá Bratislava

18.05 Hraje Velký taneční

orchestr.

18.30 Mikropřehled slovenských

interpretů. — N. Hanzuchová. Připravil V. Čížek.

18.35 DOBRÉ ODPOLEDNE!

Repertoár nadštiného odpoledního

pořadu a tanečními a zábavními

orchestry a sólisty, jakož i s hrací

povídk a zajímavostí.

12.00 Pofady dne.

12.05 K dobrému polední. (Praha)

12.30 ZPRÁVY ČS. ROZHLASU.

12.45-16.00

Vysílá Brno

12.45 Hrajeme a zpíváme k no-

vému školnímu roku.

13.15 BRNĚNSKÝ MIKROFON.

13.30 Taneční orchestr Mirko Fo-

reta. Zpívají sólisté a vokální

soubor.

14.00 Zpívají sólisté Brněnského

rozhlasového orchestru lidových

nástrojů.

14.30 KRÁSY MISTRO. Georges Bi-

zot Arizanka. II. svita z hudby

k Daudetově hře. — Camille

Saint-Saëns: Valse caprice pro

klavír a orchestr. — Gabriel Fau-

ré: Pavane. — Emmanuel Chabrier:

Esquade. Rapsodie pro orchestr.

Hrají C. Klimeš (klavír), Státní

filharmonie Brno a Symfonický

orchestr brněnského rozhlasu řídí

O. Trhák. Z. Mrkos a M. Kon-

valinka.

15.00 17.00

MIKROFÓRUM

15.00 DVANÁCT NA HOUPAČCE.

Z programu Československa II

opakujeme přehlídku tuzemských

tanečních melodii, sestavenou po-

dle vašich tipů.

16.00 Zprávy Čs. rozhlasu.

16.05 MIKROFÓRUM POKRACUJE

průběhem hudby, aktualit a pohle-

dů za hranice pro mladé lidi.

17.00 KOLOTOČ.

Program rozhlasového vysílání z roku 1965

Zdroj: Archiv Českého rozhlasu

Další alternativu k rádiovému vysílání představoval magnetofon, který umožnil kopírování získaných nahrávek a jejich následné šíření. Toto médium přinášelo také větší svobodu poslechu, neboť posluchač si mohl pustit svou oblíbenou nahrávku, kdykoliv se mu zachtělo. Kufříkový magnetofon Sonet Duo, vyráběný společností TESLA, se stal prvním magnetofonem zacíleným na širší okruh uživatelů.¹¹⁵ Avšak vzhledem k vysoké ceně magnetofonů nedošlo k masovému rozšíření této technologie. Její využívání bylo omezeno spíše na úzký okruh hudebních fanoušků a většina populace zůstala v šedesátých letech odkázána na rádiové vysílání.¹¹⁶ Důležitým milníkem ve vývoji rádiových přijímačů se stal vynález tranzistorového rádia, které vynikalo svými kompaktnějšími rozměry, což umožnilo dosud nevídanou mobilitu.¹¹⁷ První Československé tranzistorové rádio Tesla T58 bylo uvedeno na trh v roce 1958.

Přenosný „tranzistorák“ si brzy získal značnou popularitu u mládeže, neboť představoval kompaktní zdroj hudební produkce, který nebyl připoután na konkrétní místo, ale naopak umožňoval poslech a vytváření hudební kulisy takřka kdekoliv. Ačkoliv na první pohled by se tedy mohlo zdát, že tranzistorové rádio přineslo větší míru svobody svým uživatelům, nelze opomenout fakt, že posluchač byl stále ukotven v roli pasivního příjemce, který je vystaven nepřetržitému proudu oficiálně schválené hudební produkce.

Rádiové přijímače, tranzistoráky nebo obecní tlampače nefigurovaly v dobové kinematografii pouze jako zdroj hudební kulisy, ale byl reflektován také jejich vliv na tehdejší společnost. Byly zvýznamňovány jako prodloužená ruka moci, která napomáhala efektivnějšímu šíření ideologického poselství v rámci celého území Československa. Ve filmu *Farářův konec* (1968) je zobrazena vesnice, která prochází postupnou transformací, jejímž původcem je místní učitel – nadšený šířitel

¹¹⁵ Tento magnetofon byl vyráběn a distribuován v letech 1959-1965. V roce 1965 se jeho cena pohybovala okolo 2400 Kčs.

¹¹⁶ Přestože výskyt magnetofonu v dobové kinematografii není příliš častý, lze zaznamenat jeho existenci kupříkladu ve filmu *Neobyčejná třída* (1964) Josefa Pinkavy, kde plní úlohu usvědčujícího prostředku, neboť má za úkol zaznamenat nespravedlivé zkoušení jednoho z učitelů.

¹¹⁷ Šedesátá léta se nesla ve znamení miniaturizace spotřební elektroniky, přičemž futuristický design těchto výrobků byl inspirován prvními úspěchy v dobývání vesmíru.

komunistických ideálů. Zaslouží se o zavedení obecního rozhlasu, přičemž skrze veřejný tlampač dochází k narušení tradičního řádu vesnické komunity, nahrazeného řádem novým, jehož reprezentantem je právě místní učitel. Všudypřítomné zahlcení veřejného prostoru bezvýznamnými informacemi a postupnou degradaci verbální komunikace zachycuje film 322 (1969). Rozhlasové vysílání tvoří velmi častou zvukovou kulisu, která neosobně provází vážnou životní situaci, v níž se ocitl hlavní hrdina Lauko.¹¹⁸ Tato konfrontace autentické lidské existence s iluzivním světem rozhlasového vysílání, odhaluje prázdnotu pod povrchem této optimistické rétoriky. Hrdina postupně dospívá k novému náhledu na smysl své existence, což se projeví při jeho pobytu v nemocnici. V jedné chvíli přistoupí k rádiu, které rezolutně vypíná, aby se mohl plně soustředit na své vlastní myšlenky a byl schopen znovu poznat svět, už nejen jako pasivní příjemce bezobsažných frází.

Tranzistorové rádio je významně tematizováno ve filmu Štefana Uhera *Slnko v sieti* (1962), kde slouží jednak jako zástupný předmět pro vyjádření vnitřních pocitů hlavních postav a také jako znak technické civilizace, jejíž příslušníci ztrácejí schopnost vzájemné komunikace a nahrazují ji rozhlasovým či televizním vysíláním.¹¹⁹ Ve všech zmiňovaných filmech se objevuje motiv sabotáže či alespoň pokusu o umlčení rádiového vysílání, ať už se jedná o prosté vypnutí rozhlasového přijímače nebo útoku na obecní rozhlas, což poukazuje na přítomnost jisté snahy kriticky reflektovat dobovou propagandu šířenou skrze masová média.

¹¹⁸ Laukovi je diagnostikována rakovina.

¹¹⁹ V *Slnku v sieti* mladý Fajolo tráví se svou přítelkyní volný čas na střeše obytného domu, kde jejich schůzky podbarvuje popová kulisa z tranzistorového rádia, která často nahrazuje dialog těchto postav. Fajolo odjíždí na brigádu do vesnického prostředí, kde stejnou funkci naplňuje obecní tlampač. Přichází za starým stavitelem stohů, který během jejich rozhovoru sabotuje obecní rozhlas, což komentuje slovy, že to hlučí celý den, avšak rozhlas se opět rozehraje. Fajolo začíná chápat a umlčí rozhlas kamenem. Fajolova dívka se mezitím schází s jiným mladíkem u jezera. Při jejich schůzce opět hraje „tranzistorák“, avšak jejich setkání naruší starý rybář, který krátce naslouchá proudu hudebních šlágrů a poté „tranzistorák“ zneškodní. Hlavní hrdina se vrací jako jiný člověk, který se učí naslouchat a vyhledává přirozené zvukové prostředí.

4.2.1. Rozhlasové vysílání ve Formanových filmech

Rozhlasové vysílání ve Formanových filmech rovněž plní významotvornou funkci, která však nespočívá v tematizaci samotného média, ale spíše v ironizaci obrazové složky a vynalézavé hře s konvencemi, které se pojí s užitím filmové hudby. Ranní příchod vedoucího do samoobsluhy je doprovázen optimistickou skladbou „Vjezd gladiátorů“, jejímž autorem je Julius Fučík.¹²⁰ Nejprve se zdá, že hudba nemá žádný viditelný zdroj a pouze ilustruje pracovní zápal, s nímž vedoucí kráčí do zaměstnání, což připomene podobné motivy v rámci budovatelských filmů padesátých let. Avšak vzápětí vstupuje vedoucí do samoobsluhy, kde je umístěn zdroj hudebního podkresu – rozhlasový přijímač.¹²¹ Přistoupí k aparátu a zeslabí do té doby dominantní hudební motiv. V úvodu *Černého Petra* je tak předznamenána nejen ironie, která bude prostupovat celým příběhem, ale i odklon od schematismu typického pro kinematografii první poloviny padesátých let. Právě zeslabení povinného optimismu, místo něhož nastupuje zájem o zachycení autentických lidských osudů, se stane typickým znakem Formanových českých filmů.

Přestože hudba zde záměrně vytváří ironický efekt, je hladce včleněna do diegeze, a navíc respektuje skutečný harmonogram běžného programu. Každé ráno ve všední den vysílala stanice Praha ranní blok, jehož součástí byla hudba k dobrému ránu, která měla za úkol optimisticky naladit rozhlasové posluchače.¹²²

¹²⁰ Julius Fučík (1872 - 1916) český hudební skladatel a dirigent vojenských hudeb, jehož dílo tvoří více než 300 valčíků, polek a pochodů. „Vjezd gladiátorů“ (1899) je jeho nejslavnější skladbou, která je interpretována v celosvětovém měřítku.

¹²¹ Rozhlasové přijímače byly napojeny na „rozhlas po drátě“ („dráták“), který byl k dispozici zdarma a zněl non-stop ve všech domácnostech, proto vedoucí vchází do samoobsluhy již za zvuku rozhlasového vysílání.

¹²² Ranní blok, který byl vysílán od 4:30 do 7:55, v programu zahrnoval několik pravidelných pořadů – Zprávy Čs. rozhlasu, Ranní tělocvik, Pořady dne a hudbu k dobrému ránu.



Vedoucí samoobsluhy zeslabuje optimistický hudební doprovod

Televizní film *Dobře placená procházka* zřetelně vybočuje ze stylizace uplatňované ve Formanových českých filmech, neboť se jedná o specifický žánr „jazzové opery“. Přesto i zde se vyskytují motivy spojené s rozhlasovým přijímačem, který je zde využit v několika významových rovinách. Avšak rádiový přijímač figuruje již v původním libretu Jiřího Suchého, tudíž není přímým vkladem Miloše Formana. V původní divadelní verzi z roku 1965 je dán tomuto médiu dokonce větší prostor než v televizní inscenaci, neboť hudebně doprovází mnohé scény nebo zdvojuje hlasy hlavních postav. Úvodní sekvence se odehrává v koupelně, kde mladík poslouchá tranzistorové rádio. „Tranzistorák“ tedy proniká i do intimního prostoru. Nejprve rozhlasový moderátor oznamuje přesný časový údaj a poté uvádí novou operu Jiřího Šlitra a Jiřího Suchého. Jedná se tedy o předmět, který je součástí fikčního světa, avšak svým zvukovým projevem jej zároveň narušuje. Promluva moderátora, která byla obvykle umístěna před vlastní televizní či rozhlasový pořad se stává jeho součástí. Tento zcizující prvek patří mezi typické postupy příslušející k muzikálovému žánru.¹²³ Vzápětí mladík „tranzistorák“ vypne, což vyvolává komický efekt vzhledem k tomu, že zmiňovaný film právě začíná. Poté interpretuje

¹²³ Jedná se o narušování plynulosti narace v podobě tanečních výstupů, přítomnost více fikčních rovin v rámci vyprávění a dalších zcizujících efektů.

své hudební číslo.¹²⁴ Tento humorný moment využitý v kontextu televizní inscenace znejist'uje běžně užívané rozlišení na diegetické a nediegetické elementy filmového díla a poukazuje na pomocný charakter těchto pojmů. Rozhlasové vysílání zde také oznamuje přesný čas, což konstruuje napětí plynoucí z přesného časového určení důležitých událostí.¹²⁵

Ačkoliv většina interpretovaných písní nevychází z viditelného zdroje, vyskytuje se ve filmu situace, kdy hudební doprovod zajišťuje rádiový přijímač. Hlavní hrdinka pustí rozhlas a snaží se svést pošťáka písní „Je dusno a těžko“, která vytváří erotické napětí. Avšak pošťák přeladí na jinou stanici, kde hrají dixieland. Rozhlas je zde prostředkem ke znázornění jejich zápasu, přičemž i hudba odráží jejich charakter. Text písně *Dusno a těžko* odhaluje pragmatismus hlavní hrdinky, která neváhá dosáhnout svých zájmů jakýmkoliv způsobem, zatímco rytmičtější dixieland odráží pošťákovu nevinnost, dětskou hravost a naivitu. Rozhlasový přijímač umístěný v pokoji, kde se odehrává většina situací, tedy vstupuje do vyprávění jako rekvizita, která se aktivně zapojuje do probíhajících událostí.

Ve filmu *Lásky jedné plavovlásky* funguje rozhlasové vysílání jako satirický komentář české národní povahy, který je organicky začleněn do fikčního světa filmu.¹²⁶ Jedná se o situaci, kdy Andula i otec během neúnosně dlouhého výsledku ze

¹²⁴ V divadelní inscenaci je úvod odlišný. Mladík nejprve zazpívá svůj song, který je vystřídán uvedením jazzové opery včetně tvůrců a herců, to vše za hudebního doprovodu rádiového přijímače. Rádio tedy není vypnuto jako v případě televizní verze, ale hudebně podbarvuje i následující situaci – příchod advokáta.

¹²⁵ Je doručen dopis, který hlavním hrdinům oznamuje, že teta z Ameriky přijede přesně v 18:00. V následujícím okamžiku zazní z rádiového přijímače informace, že je právě 18:00.

¹²⁶ Jaroslav Papoušek ve svém filmu *Ecce Homo Homolka* (1969) využívá rádiový přijímač rovněž jako rekvizitu, která ironicky komentuje konání postav v závěru filmu a přibližuje významný rys přináležející nejen k chování rodiny Homolkových, ale také k širokým vrstvám tehdejší české společnosti. Ovšem podobně jako ve Formanových filmech je rádiový přijímač organicky včleněn do filmové diegeze. V samotném závěru korpulentní Heduš nařiká nad zmařeným snem stát se baletkou. Vzniklá situace je velmi znejist'ující pro všechny přítomné, neboť vyžaduje řešení, které spočívá ve skutečném činu, ale k tomu se žádný z rodiny neodhodlá. Místo toho se uchýlí ke svému oblíbenému prostředku, tedy ke hře. Pustí hudbu z rozhlasu a babička přemlouvá Ludvu (Hedin manžel), aby si zatancoval s Heduš. Chce tak pomocí hry napodobující reálný úspěch kompenzovat trápení Hedy. Do hry zapojí i dědu s kterým se pustí také do tance. Z rádia zní Beethovenova Óda na radost, která tvoří ironický komentář k uměle vytvořené falešné idylce, jejímž hlavním úkolem je zanechat vše

strany Mildovy matky pomalu usínají, až upadnou do hlubokého spánku. Matka odkráčí do kuchyně a zapíná rádio, které signalizuje dvanáctou hodinu, aby nařídila budík na přesný čas. Po krátkém zaváhání otevírá Andulin kufr, aby zjistila více informací o nenadálé návštěvě. Vzápětí zazní státní hymna. V tomto okamžiku dochází k rozporu mezi vizuální a hudební vrstvou filmu. Státní hymna je vnímána jako symbol národní hrdosti a národní příslušnosti, zatímco obrazová složka vypovídá o přízemní neomalenosti této postavy, což je v protikladu k symbolickému významu státní hymny.¹²⁷ Z tohoto střetu vzniká nový význam, neboť tento negativní čin již není spjat pouze s individuální postavou, ale nabývá moralistní rozměr týkající se českého národního charakteru. Hymna byla vždy vysílána přesně o půlnoci po pravidelných Zprávách Čs. rozhlasu. Hudební motiv tedy respektuje reálný program rozhlasového vysílání a umožňuje naši orientaci v časovém rozvrhu filmového děje.¹²⁸

Filmy *Černý Petr* a *Lásky jedné plavovlásky* v sobě zahrnují rovněž symptomatické odkazy, které nás informují o tehdejší rádiovém vysílání. Jehož prostřednictvím proniká do filmů dobový fakt, že většina posluchačů měla k dispozici pouze oficiální stanice podřízené stranické supervizi a byli tak nuceni poslouchat pevně stanovený program bez možnosti výběru. Ranní optimistické písně nebo pravidelné vysílání státní hymny tvoří ve filmové struktuře rámec každodennosti, kterou zažívají postavy Formanových filmů a přispívají k vytváření plastického obrazu obyčejného života tehdejších obyvatel.

v setrvalém stavu. Hlavní hrdiny tak opouštíme ve chvíli, kdy jsou znovu zabráni do své hry, a přestože tančí, v jistém smyslu stojí stále na místě.

¹²⁷ Pokud budeme nahlížet na českou hymnu z hlediska sémiotiky, představuje znak, v němž označující je hymna a označovaným národ.

¹²⁸ Časový údaj také poukazuje na délku výslechu, který probíhal v obývacím pokoji.

5. Spolupráce s divadlem Semafor

5.1. Život je pes

*„Proč se vůbec tancuje? Třeba teď twist? Tedy nemyslete si - já tancuju hrozně ráda, ale nedovedu si to vysvětlit. Totiž tancuju ráda, ale blbě. Nemám tu lehkost jako Fred Astaire. A potom nemám taky ty jeho schody. Víte, ty nádherný bílý schody až do nebe, z revuálních filmů. Jediný schody, na kterých nikdo neupadne – a když, tak se to vystříhne. Nejlíp se mi tancuje, když neslyším už vůbec kapelu, nic, jenom tři kytary a bubeník mi bubnuje po celém těle. Tomu se česky říká big beat. Bigbít, nebo big beat... to je otázka“.*¹²⁹

Tento monolog pronáší hlavní postava ze hry Jiřího Suchého Zuzana není pro nikoho doma, která byla poprvé předvedena 7. března 1963. Jednalo se o pásmo semaforských písní volně propojených krátkými hereckými vstupy. Monolog uvádí píseň Život je pes, která měla v tomto představení premiéru. Zanedlouho byla zpracována Jánem Roháčem jako hudební klip často vysílaný českou televizí. Stylově spadá tato píseň do žánru bigbítu, který nebyl pro Semafor příliš typický. V textu, jehož autorem je Jiří Suchý, jsou tematizovány tehdejší pocity dospívající mládeže, což celé písni dodává jistý nádech generační výpovědi.¹³⁰ *Byla to taková*

¹²⁹ Jiří Suchý, *Encyklopedie Jiřího Suchého 10*. Praha: Pražská imaginace 2002, s. 27.

¹³⁰ „Život je pes.“ Hudba: Jiří Šlitr Text: Jiří Suchý

Vzduch je modrým
Nikotinem
Nasycen
Nový ubrus
Starým vínem
Polit

Mladý muž
Si tyká
S měsícem
A vzlyká
Život je pes
A já se musím holit

Ještě včera moje brada

generační výpověď, ale už vlastně trošičku jiný generace. Pro Šlitra to byl takovej pokus dostat se do hájemství tehdejšího bigbítu. (...) I já jsem ten text myslel pro příští generaci, poněvadž to zpíval Sedláček a ten byl podstatně mladší, než já. My se Šlitrem jsme byli swingová generace. On byl už ta bítová. Tak jsme udělali pro něj tuhle písničku. Ale jak to u nás bývá vůbec nic nebylo myšleno tak vážně, bylo to tak napůl ironicky, s nadsázkou a úsměvně.¹³¹ Píseň Život je pes figuruje jako hudební

Byla holá
Když tu náhle přišel vous
Malý a zrzavý
Koupil jsem si holení
A večer místo školení
Holil jsem se potají
Tak jak to hoši dělají

Když tu mě náhle
Prozradily
Boty zrzavý

A ihned bylo veselo
Skrz jeden zrzavej vous
Věřte že málo scházelo
Byl bych je vzteky kous
Pak utíkal jsem večerem
A nebyl jsem si jist
Zda neskončí to malérem
Až trsat budu twist

Pak utíkal jsem večerem
A hledal jsem si klid
Teď sedím v baru ve kterém
Mi musí tiše znít:

Vzduch je modrým
Nikotinem
Nasycen
Nový ubrus
Starým vínem
Polit
Mladý muž
Si tyká
S měsícem
A vzlyká
Život je pes
A já se musím holit
Život je pes
Život je pes
Život je
Pes

¹³¹ Rozhovor s Jiřím Suchým vedený autorem 7.4.2011.

leitmotiv ve Formanově filmu *Černý Petr*. Mezi písňovým textem a samotným filmem lze nalézt mnohé paralely.

V úvodu této písně je nastíněna určitá závislost mladé generace na názorových východiscích vlastních otců. („nový ubrus starým vínem polit“)¹³². Otcové přenášejí na syny svá vlastní traumata či nezdary. Nutí je k poddajnosti a vyžadují poslušnost. Tuto charakteristiku lze vztáhnout rovněž na chování Petrova otce, který není schopen vystoupit ze své velitelské pózy a navázat s Petrem smysluplný dialog jako rovný s rovným. Holení dospívajícího muže zde představuje iniciační rituál, pomocí něhož vstupuje mladík do další etapy svého života, tedy do dospělosti. Tvoří ve filmu paralelu k důležitému momentu v životě hlavního hrdiny, který vstupuje do svého prvního zaměstnání a poprvé zažívá krutou deziluzi z životní praxe. Nerozumí jednání dospělých a nechce se s ním ztotožnit, přestože jiné východisko nenachází. Bolestný moment dospívání je zdůrazněn i v samotném textu („Život je pes a já se musím holit“). Nejistota a zmatení, které provází hlavního hrdinu v písňovém textu, konvenují s Petrovými pocity („pak utíkal jsem večerem a nebyl jsem si jist, zda neskončí to malérem, až trsat budu twist“). Zmínka o twistu anticipuje rozsáhlou sekvenci taneční zábavy. Pro Petra představuje tancovačka důležitý životní okamžik a vyvolává v něm napětí, neboť neví, zda se mu podaří získat přízeň Pavly, a funguje tedy jako spouštěcí mechanismus Petrových pocitů. Na závěr písně přichází rezignované smíření. Mladý hrdina usedá v baru, kde píseň začínala, a text se opakuje. Cyklická struktura písně znázorňuje neustálé opakování tohoto vstupu do dospělosti, který probíhá v každé generaci. Tímto získává výpověď nadčasový charakter.

Píseň „Život je pes“ se objevuje ve filmu na několika místech. Nejprve zazní v podkresu úvodní titulkové sekvence. Zde předznamenává základní dějové motivy v *Černém Petrovi* a specifikuje atmosféru celého filmu. Instrumentální verze písně zazní v momentu, kdy Petr pronásleduje podezřelého muže, o němž se domnívá, že kradl v samoobsluze. Bigbít se poprvé napojí na postavu hlavního hrdiny a demonstruje sounáležitost s jeho životními peripetemi. Když Petr kráčí na schůzku

¹³²Tento metaforicky vyjádřený kontrast mládí a stáří tvoří frekventovaný motiv Suchého básnických textů. Často se také jedná o nostalgický povzdech nad tím, jak staré pomíjí vystřídáno novým. Například i ve verši písně „Klementajn“: „junge Frauen, alter Wein.“

s Pavlou, jeho kroky rovněž doprovází tato píseň. Na kytaru ji hraje Pavel Sedláček, který si ve filmu zahrál roli Petrova kamaráda.¹³³ Hudba se tedy stává součástí diegetického světa, avšak zároveň odkazuje ke svému mimofilmovému kontextu. Petr se postupně vzdaluje od kamery a zdá se, jako by mu píseň, alespoň na okamžik, dodávala určitou míru sebejistoty. Píseň svou cyklickou strukturou a jistou nedořečeností podporuje i otevřenost samotného závěru filmu. Petrův otec v polovině věty ustrne ve stop záběru a jeho slova nahradí hlavní hudební motiv interpretovaný mužským sborem.



Petr kráčí na schůzku s Pavlou za doprovodu písně „Život je pes“, kterou hraje Pavel Sedláček

¹³³ „Miloš přišel s tím, jestli bych si tam nezahrál, a hned zkraje říkal: Ty by si tam mohl na začátek zazpívat Život je pes. Ta píseň byla v té době populární. Říkalo se, že to je první bigbítová písnička na našich gramofonových deskách. I takhle to bylo braný. I to byl tak trochu symbol, že se bigbít nakonec dostal na desky. Já jsem to natáčel až v roce 1963, protože gramofonová společnost Supraphon, která tady byla jediná v té době, to nahrávala úplně nejpozději. My jsme dřív měli rozhlasové nahrávky, dokonce v angličtině, než se Supraphon odhodlal vůbec něco nahrát.“ Rozhovor s Pavlem Sedláčkem vedený autorem 6.4.2011.

5.2. Modré punčochy

„Mně se to líbí. Naložil s tím po formanovsku.“¹³⁴

Píseň „Modré punčochy“¹³⁵ původně figurovala v semaforové hře „Jonáš a Tingltangl“. Ve Formanově *Konkursu* je zachycena zkouška tohoto představení právě ve chvíli, kdy Jiří Suchý zpívá tuto píseň. Avšak hudební motiv zde nenaplnuje funkci pouhé hudební kulisy. Prostřednictvím střihu se odpoutává od svého

¹³⁴ Suchého stručný komentář k jeho písni „Modré punčochy“ ve filmu *Konkurs*. Rozhovor s Jiřím Suchým vedený autorem 7.4.2011.

¹³⁵ „Modré punčochy.“ Hudba: Jiří Šlitr Text: Jiří Suchý

Znám skromně
Zaoblená lýtka
Jaká jsme zvyklí
Vídat u sochy
V duchu je vidím stále
Jinak zřídka
A líbí se mi na nich
Modré punčochy

Nevím koho
By to nenapadlo
Že chodidla jsou
Jistě růžový
A prsty jako školní
Počítadlo
Čtyři a jedna je –
No – honem – kdo to ví?

Hlásím se já
A říkám hrdě pět
A pak si znova sedám
Do lavice
A od těch dob
Utekla řada let
A s léty přišla touha
Přesvědčit se
Protože najdu
Počítadlo stěží
Je třeba sundat
Modré punčochy
Čtyři a jedna je...
Na tom už nezáleží

Znám skromně
Zaoblená lýtka
Jaká jsme zvyklí
Vídat u sochy

původního kontextu (dokumentární záznam divadelní zkoušky) a je konfrontován s fiktivní dějovou rovinou (příběh mladé pedikérky). V úvodu *Konkursu* je již předznamenáno ústřední téma „Modrých punčoch“. Krátkým detailním záběrem na podvazkové punčochy jedné ze semaforových hereček. V písni jsou punčochy tematizovány jako „tajemný předmět touhy“, neboť celému textu dominuje mladicky naivní pohled. V závěru je vystřídán nostalgickým ohlédnutím za navždy ztraceným obdobím probouzející se zvědavosti. V kontextu představení, v němž píseň zazní, lze punčochy nahlížet také jako rekvizitu příslušející k typické atmosféře již neexistujících šantánů a kabaretů. Tento záběr koresponduje s poetickým vyzněním písně a zviditelňuje její dráždivé, erotické napětí.

Avšak píseň je využita také k vyvolání ironického efektu a částečnému demaskování její poetičnosti. Jiří Suchý (v záběru) ji zpívá v rámci divadelní zkoušky. Následuje prostřih do kadeřnictví, kde pracuje jedna z účastnic budoucího konkurzu. Na jedné straně stojí magický divadelní svět, na druhé straně každodenní provoz řadového kadeřnictví. Mladá kadeřnice provádí pedikúru jednomu ze zákazníků. Obnažená lidská končetina pro ni znamená něco naprosto všedního. Dokumentární záběry tedy nekorespondují s písňovým textem, což generuje humorný efekt a do jisté míry podvrací lyričnost textu. Lýtko, chodidla a prsty v písni „Modré punčochy“ jsou obestřeny básnickými přívlastky, které z nich činí cosi neuchopitelného až magického. Zatímco končetiny zákazníků z kadeřnictví vnášejí do filmu nevábný aspekt tělesnosti.





5.3. Dobře placená procházka¹³⁶

Tento televizní film zaujímá ve filmografii Miloše Formana poněkud neobvyklé postavení. Vychází ze stejnojmenné hry Jiřího Šlitra a Jiřího Suchého, kterou přizpůsobil vyjadřovacím prostředkům televizního média. Forman se v tomto případě podělil o režii s Janem Roháčem. Angažování Miloše Formana především zajišťovalo profesionální transpozici divadelního představení do filmové podoby.¹³⁷ Přesto se i on nepochybně zasloužil o několik nápaditých změn, které měly jistý vliv na výslednou podobu televizní verze.

Základní zápletku tvoří ziskuchtivý boj o dědictví americké tety. Uli a Vanilka se rozvádějí. Rozvod zajišťuje vychytralý advokát. Znenadání přichází pošťák, aby Vanilce předal telegram od její bohaté americké tety se zprávou, že zemřela a jediným dědicem jejího milionu se může stát pouze Vanilčino a Uliho zatím

¹³⁶ Dobře placená procházka byla poprvé uvedena 15. června 1965. V divadelní inscenaci účinkovali s drobnými výjimkami stejní herečtí představitelé jako v televizní adaptaci: Jiří Suchý (listonoš), Jiří Šlitr (advokát), Eva Pilarová (Vanilka), René Gabzdyl (Uli) a Hana Hegerová (teta). Výjimku představuje Naďa Urbánková, která v inscenaci alternovala roli tety a Vanilky. Inspicent a herec Vladimír Hrabánek, který dlouhá léta působil v Semaforu, se objevil v televizní verzi v malé roli nosiče zavazadel.

¹³⁷ Představitelka hlavní ženské role Eva Pilarová kupříkladu zmiňuje: „*Podání je civilnější. Vzpomínám si na to, že nás Miloš Forman nabádal šetřit gesty, že nejsme na divadle.*“ Rozhovor s Evou Pilarovou vedený autorem 31.3.2011.

neexistující dítě. Tato informace spustí příval nejrůznějších intrik, jejichž strůjcem je advokát, Uli i samotná Vanilka. Jediný, kdo se tohoto boje neúčastní, je listonoš. I když je také zatažen do hry, neboť Vanilka se ho snaží svést. Později teta nečekaně přijíždí a mění svou závěť. Každé Vanilčino narozené dítě má nyní dostat svůj další milion. Zanedlouho však teta opět zemře a boj o dědictví pokračuje.

Jiří Suchý a Jiří Šlitr zde účinkovali ve svých obvyklých hereckých typech, které poprvé předvedli v inscenaci „Jonáš a Tingltangl“ (1962). Jejich interakce se zakládala na střetu dvou protikladných osobností. Jiří Suchý se stylizoval jako protagonista a interpret svých písňových textů, jako poetický snílek, který se pohybuje ve svých vlastních světech. Vyniká svou hravostí a lhostejností vůči všemu, co je všední a praktické. Díky tomu působí postava listonoše jako záhadný element, který připomíná spíše nehmotný básnický subjekt než reálnou postavu. Suchý experimentuje v jazykové rovině a svým dětským hravým pohledem relativizuje ustálené hodnoty. Jazyk pro něj nepředstavuje instrument, jehož prostřednictvím lze komunikovat. Zachází s ním jako se svébytným výrazovým prostředkem. Zdůrazňuje jeho rytmické kvality, zvukomalebnost a ozvláštňuje běžná slova specifickým frázováním, jež vychází z jazzového rytmu.¹³⁸ Upozorňuje na nestálost významu jednotlivých slov, která mohou odkazovat k několika různým referentům, neboť často využívá výrazy nehodící se do kontextu dané situace.¹³⁹ Narušuje ustálená klišé, depatetizuje probíhající události a nenuceně objevuje nové funkce předmětů. V několika momentech je zachycen ve zpomaleném záběru, který umocňuje lyričnost a prchavost jeho subjektu. Podrývá tedy jednoznačný pragmatismus, jehož hlavním nositelem se stává Jiří Šlitr jako advokát.

Šlitr oproti Suchého listonoši hovoří věcně a často užívá ustálené úřední formulace. Pro jeho hlasový projev je typická vysoká tónina a neměnná intonace. Kamenný

¹³⁸ Listonoš: „Anebo třeba chce ta nevyzpytatelná teta.“

¹³⁹ Vanilka: „Jste hrdina!“

Listonoš: „Přišel jsem si pro boty.“

Vanilka: „A přitom jste mi zachránil život. A čest.“

Listonoš: „Čest!“ (Pokynul a chce odejít)

Vanilka: „Neodcházejte!“

výraz, který zachovává ve tváři v jakékoliv situaci, upomíná na herecký projev Bustera Keatona.¹⁴⁰ Šlitrova odpoetizovaná věcnost tedy tvoří protiváhu k projevu Jiřího Suchého. Pro jeho hudební tvorbu byla charakteristická poloha parodie. Často citoval již zavedené žánry, které nápaditě modifikoval a záměrně umisťoval do odlišného kontextu, aby dosáhl komického účinku. *V textech Jiřího Suchého převažuje svěží lyrické vidění. Šlitrova hudba naproti tomu vychází spíše z vtipné imitace džezových šlágrů, šansonů i taneční hudby. A nutno říci, že je to imitace mistrná. Málokdo dovede vystihnout budoucí úspěšnost šlágrů a hitů, jako on. Chceme pouze naznačit, že hudební část Semaforu má blíže k pólu parodie než část textová.*¹⁴¹ Jiří Šlitr a Jiří Suchý se navzájem doplňovali a vytvářeli neustálé napětí mezi úředním jazykem a svěžím proudem básnické imaginace. Vizuální gagy byly do značné míry inspirovány poetikou němých grotesek. Tato inspirace je viditelná také v dalších Formanových českých filmech.¹⁴²

Pokud přistoupíme ke srovnání původního divadelního libreta a výsledné televizní inscenace, nalezneme několik odchylek v obsahové rovině díla. *„Zatímco na jevišti se všechno odehrávalo v koupelně. Na tom jsem si zakládal, že jsem napsal operu, která se odehrává celá v koupelně. Tak Forman byl první, kdo říkal, to by bylo nezajímavý do filmu. Musíme tam dostat víc prostředí.“*¹⁴³ Do televizní verze tedy přibyl obývací pokoj a exteriéry (pošťákova jízda na bicyklu). V televizní adaptaci je zcela vypuštěn původní závěr, který spočívá ve smíření Uliho, Advokáta i Vanilky. Vanilka si již nechce nikoho z přítomných vzít, ale navrhone, že mohou mít kupu nemanželských

¹⁴⁰ Americký komik Buster Keaton (1895 – 1966) patřil mezi nejocetovanější tvůrce a herecké představitele němých grotesek ve dvacátých letech. Svou hereckou strategii založil na strnulém výrazu ve tváři, s nímž čelil nejrůznějším absurdním situacím. Díky tomuto specifickému rysu získal přezdívku Kamenná tvář (Stone Face).

¹⁴¹ Radko Pytlík, *Fenomenologie humoru*. Praha: Emporius 2000, s. 101.

¹⁴² Humor často vyplývá z nevyzpytatelnosti předmětného světa, který obklopuje Formanovy postavy. Předměty jako by disponovaly vlastní vůlí a dopouštěly se nejrůznějších schválností. Tento postup odkazuje především k němým groteskám Bustera Keatona a Charlieho Chaplina. Kupříkladu záložákův prsten, který se zakutálí pod stůl, nebo neposlušná roleta v milostné scéně v *Láskách jedné plavovlásky*. Nelze opomenout ani scénu s přetrženým náhrdelníkem z filmu *Hoří, má panenko*.

¹⁴³ Rozhovor s Jiřím Suchým vedený autorem 7.4.2011.

dětí, za něž také získají milion. Tento návrh vyhovuje jak Ulimu, tak advokátovi.¹⁴⁴ Konec je tedy ve srovnání s divadelní verzí víc otevřený. Postavy setrvávají ve sporu o tetino dědictví a situace zůstává nedořešena. Pošťák za doprovodu závěrečné písně odjíždí na kole a mizí v dálce. Autorem této změny byl právě Miloš Forman, jehož připomínky byly plně respektovány ze strany původních tvůrců představení.¹⁴⁵



¹⁴⁴ Jiří Suchý, *Dobře placená procházka*. Praha: DILIA 1966, s. 34-35.

¹⁴⁵ „Potom ten konec trošičku pozměnil. Ten se mu nelíbil, jak byl na divadle. On byl filmař a my ne. Takže jsme se vždycky ochotně podřídili. Navíc on to nepřikazoval. My jsme byli vlastně všichni kamarádi.“ Rozhovor s Jiřím Suchým vedený autorem 7.4.2011.

6. Mravní intermezzo ve filmu *Hoří, má panenko*

Přestože film *Hoří, má panenko* tvoří formálně i obsahově konzistentní celek, objevují se zde dva okamžiky, které se vymykají z jednotného rámce, ať už svým hudebním doprovodem nebo odlišným vizuálním ztvárněním. Jejich hlavním rysem je jakási protiváha vůči mravnímu rozkladu účastníků požárního plesu. První okamžik zachycuje hořící venkovskou chalupu. Výstražný signál přeruší průběh plesu a celé osazenstvo zamíří k místu, kde propukl požár. Lidé sledují neobratné pokusy místních hasičů o jeho uhašení a dávají upřímně míněné rady, jak se postarat o starého muže, kterému chalupa patří.

Úvod této sekvence doprovází zmíněný výstražný signál, který vystřídá poplašný zvuk zvonů. Až do této chvíle jsou využity striktně diegetické zvuky, avšak jakmile ustane zvuk zvonů, zazní ve zvukové stopě bezeslovný zpěv ženského sboru. Hudební podkres připomíná andělský chór, který přináší do filmu zcela nový tón související s lidským porozuměním a ochotou pomáhat druhému. Počáteční disharmonie v pohybu davu a zmatené pobíhání hasičů pozvolna mizí, nahrazeny tichou kontemplací většiny zúčastněných. Lidé upřeně hledí do plamenů fascinováni tímto hrůzným a přitom neobyčejně krásným obrazem. Oheň jako proměnlivá a neuchopitelná substance podněcuje jejich snění a přímo je vybízí, aby do něj promítali své vlastní subjektivní představy. Přihlížející dav se setkává s něčím, co přesahuje rozměr lidské existence. Kamera detailně registruje nejen požár, ale i tváře v přihlížejícím davu. Dvě dívky si navzájem předávají láhev piva, muž s půlitrkem beze slov sleduje požár a jeden z mužů nabízí dědovi kořalku. Lidská pospolitost se projeví nejen v semknutosti davu, ale také ve formě předávání tepla. Teplo rozechřívá i alkohol, který lidé svorně popíjejí. Děda jej však odmítá a věnuje se tiché modlitbě, která definitivně potvrzuje duchovní rozměr okamžiku. Dočasně dochází k symbolické očištění všech přihlížejících, jejichž dosavadní konání nebylo nahlíženo v příliš lichotivém světle.¹⁴⁶ Avšak tato kontemplativní rovina je protkána drobnými epizodami, které jemně narušují posvátnost okamžiku. Obchodník si půjčí

¹⁴⁶ Ovšem v následující sekvenci se opět projeví jejich negativní vlastnosti, neboť sledujeme, jak pomáhají staříkovi tím, že mu blahosklonně dávají losy z rozkradené tomboly.

dědův stůl a založí si zde improvizovaný bufet. Lidé se dohadují, zda se má děda dívat na požár a jak blízko má být u ohně. Protiklad ironických epizod a kontemplativní složky zajišťuje, že ani v tomto okamžiku film nesklouzává k jednoznačné patetičnosti a neustále si udržuje satirický tón nastolený již v úvodu.



Požár venkovské chalupy: kontemplativní rovina je protkána drobnými ironickými epizodami

Druhá sekvence je jakýmsi pokračováním a vyústěním té předchozí. Dějiště zůstává stejné. Po zasněžené krajině jsou rozesety kusy nábytku. Děda kráčí od ohořelého torza své chalupy, aby ulehl do postele, kde spí hasič s hlavou ovázanou šátkem. Scéna tak získává komický přídech, neboť se zdá, že sledujeme dlouholetou manželskou dvojici. Komediólní vyznění je zprvu podpořeno i zvoleným pochodovým motivem, který zazněl již v úvodu filmu, kdy hasičský sbor nechával

kolovat dárek pro jejich zasloužilého člena. Dechový orchestr interpretoval tento motiv v lehce nabubřelém provedení, které předznamenávalo pozdější komické eskapády na hasičském plese. V závěru však dostala tato skladba intimnější rozměr využitím komornějšího nástrojového obsazení, kterému dominoval zvuk citery. Když stařík přiléhá do postele k překvapenému požárníkovi, vstupují do stávajícího hudebního podkresu ozvěny andělského chóru, který už předtím doprovázel sekvenci požáru. Obě scény jsou tedy propojeny prostřednictvím hudebního doprovodu. Tím bylo dosaženo syntézy satirické (pochod) a morální (andělský chór) složky filmu. Hasič konečně přijal přítomnost staříka jako neoddiskutovatelný fakt a opět se uložil ke spánku. Andělský chór nyní přebírá vůdčí postavení v rámci zvukové stopy. Jejich společný spánek uprostřed zimní scenérie představuje určitou naději, že i uprostřed všeobecného morálního rozkladu, který je symbolizován osamocenými kusy nábytku, přetrvává potřeba lidské vzájemnosti a pomoci. *„Závěrečná scéna filmu Hoří má panenka, kdy u vyhořelé chalupy leží zhroucený děda a starý hasič v šátku jako bába uléhá s ním, by možná někoho sváděla k zvrhlé myšlence, že jde o komediální konec filmu. Já jsem to tak necítil a zvolil jsem opakování pochodu hraného na citeru, který přejde v andělský chór. Je to citová scéna o solidaritě a lidské pomoci. Jiný konec jsem si nedokázal představit.“*¹⁴⁷



¹⁴⁷ Rozhovor s Karlem Marešem vedený autorem v Pěnčíně dne 15.12.2010.

7. Závěr

V průběhu psaní této práce jsem došel ke zjištění, že nelze zafixovat tehdejší hudební kulturu v její plné šíři a zachytit její proměnlivost, proto jsem se snažil spíše o stručný vhled, který by objasnil některé ze specifických vlastností hudební složky ve Formanových filmech. Během studia odborné literatury jsem narazil na značnou neujasněnost v terminologii, která je užívána k analýze filmové hudby ze strany filmových teoretiků.¹⁴⁸ Tato práce poukazuje na nedostatečnost těchto nástrojů, neboť nevystihují komplexnost hudební složky ve Formanových filmech, kterou nelze popsat pomocí jediného teoretického přístupu. Ve třetí kapitole tedy alespoň nastiňuji snahy o vytvoření nových pojmů nebo nových koncepcí, které považuji na tomto poli za relevantní.

Shrnu-li základní poznatky, k nimž jsem dospěl, musím konstatovat, že Formanovy filmy zafixovaly četné stopy hudební kultury 60. let. Kolážovitá struktura této práce poukazuje na jejich rozmanitost, a přestože se mohou jevit jako fragmentární a vzájemně nesouvisející, odrážejí bohatost tehdejšího kulturního dění, která zůstala uchována ve sledovaných filmech. Tyto fragmenty tvoří síť významů, kterými je protkána tehdejší hudební kultura (zejména populární) a napomáhají určit její hlavní tendence. Texty dobových hitů středního proudu a televizní hudební pořady sdílely několik společných aspektů. Vytvářely idealizované světy, oproštěné od závažnějších problémů. Konstruovaly bezproblémový a příkladný obraz mladé generace. Vytěšňovaly existenci kulturních alternativ a opomíjely hovorové výrazy tehdejší mládeže. V konfrontaci s civilností Formanových filmů zvláště vynikala kaširovanost těchto produktů populární kultury.

Protiklad k těmto tendencím tvořila bigbítová hudba. U bigbítové hudby Forman věrně zachycoval její nadšené přijetí ze strany mládeže, která se nechávala unášet především důrazným rytmem, aniž by rozuměla anglickému textu. Film *Konkurs* byl součástí iniciační vlny filmů uvedených v roce 1963, v nichž bigbít nebyl prezentován jako negativní element, ale jako běžná aktivita mladých lidí. Usiloval o

¹⁴⁸ Muzikologickou analýzou hudební stopy se tato práce nezabývá.

komplexní přístup k fenoménům populární kultury a odhaloval i jejich odvrácenou tvář, jako tomu bylo například u tehdy módního twistu

Hudební stopa Formanových filmů do značné míry odrážela vkus československých obyvatel v 60. letech, neboť zahrnovala dva nejoblíbenější hudební žánry – dechovou hudbu a moderní pop. Tyto žánry byly ve sledovaných filmech dominantní, aniž by docházelo k jejich záměrné konfrontaci.¹⁴⁹ Nelze říci, že dechová hudba byla spojována pouze s posluchači starší generace. Její obliba spíše procházela napříč věkovými skupinami. Ovšem nejvíce mladých příznivců měla přirozeně na venkově. Hudba bez ohledu na žánr představovala pro Formana prostředek k úniku z každodenního stereotypu a spolehlivě fungovala jako stmelující element.

Zasazení do širšího kinematografického kontextu napomohlo v této práci zvýraznit postupy charakteristické pro hudební složku Formanových filmů. Forman kladl značný důraz na autenticitu snímaného prostoru, kterou budoval za vydatného přispění zvukové a hudební složky. Hudba měla téměř vždy svůj jasně definovaný zdroj a byla vnímána filmovými postavami. Zde se projevuje rozpor mezi tím, jakým způsobem zakoušejí hudbu postavy uvnitř diegeze a filmový divák. Filmoví hrdinové hudbě nevěnují příliš pozornosti. Představuje pro ně běžnou zvukovou kulisu, která doprovází jejich každodenní život. Divák však může v hudební stopě dekodovat, ať už záměrné či nezáměrné významy, jež se nějakým způsobem vztahují ke konání postav nebo k filmové naraci. Rozhlasový přijímač nefungoval pouze jako hudební kulisa, ale specifikoval také časové zakotvení příběhu prostřednictvím reálného programu rozhlasového vysílání. Toto úzkostlivé dodržování autenticity hudebního doprovodu bylo v dobové kinematografii ojedinělé a tvořilo specifický znak Formanových filmů.

Hudba sloužila i jako parodický komentář probíhajících událostí, prostřednictvím konfrontace vizuální a hudební roviny a vynalézavého střihu. Forman si pečlivě vybíral písně pevně zakotvené v tehdejší hudební povědomí a přizpůsoboval je svým záměrům i ve zcela odlišných kontextech. Někdy byly pouze prostředkem k nezávazné úsměvné hře, ale mohly se stát i satirickým komentářem české národní

¹⁴⁹ Ve filmu *Kdyby ty muziky nebyly* je sice znevažován vztah mladých k dechové hudbě, avšak nedochází zde k její konfrontaci s moderním popem.

povahy. Forman využíval exponované hudební motivy a ironicky poukazoval na jejich vyprázdněnost, která byla zapříčiněna jejich exploatací v masových sdělovacích prostředcích. Ve Formanových filmech hudba nefiguruje jako prostředek vzpoury či vyjádření mladé generace.¹⁵⁰ Jeho filmoví hrdinové zaujímali pasivní postoj ke společenským podmínkám. Autor sympatizoval s hudebními aktivitami mladých lidí, ale nezapomínal zdůraznit i problematické aspekty, jež byly důsledkem jejich úzkého sepětí s populární hudbou.

Hudba není prostředkem k charakterizaci filmových postav a na filmové hrdiny se napojuje jen zřídka. V několika momentech však Forman propůjčoval hudební složce výsadní postavení v rámci filmového narativu. Píseň „Život je pes“ specifikovala pocity hlavního hrdiny a měla charakter určité generační výpovědi, která prostupovala v podobě hudebního motivu celým příběhem. Přestože Forman po většinu času sledoval své postavy z odstupu, v závěru filmu *Lásky jedné plavovlásky* vyjádřil prostřednictvím hudebního motivu svůj soucit s Anduliným údělem. Neúprosný pohled na mravní rozklad společnosti, který dominoval filmu *Hoří, má panenko*, alespoň částečně vyvažovaly dva okamžiky, v nichž zazní andělský chór. Hudební podkres dodával filmu duchovní přesah a opatrně naznačoval, že potřeba lidské vzájemnosti ještě zcela nevymizela.

Formanovy filmy věrně zachycovaly průběh dobových tanečních zábav prostřednictvím inovativních stylových postupů inspirovaných metodou cinéma vérité či cinema direct. Tyto sekvence zaujímají ve Formanových místech značný prostor. Důraz kladený na hudební dramaturgii dokládá nalezený hudební scénář, v němž je podrobně popsáno trvání jednotlivých skladeb a jejich přesné žánrové zasazení. Výslednému dojmu také napomáhalo angažování skutečných kapel, které hrály na tanečních zábavách. Forman jim umožnil přehrát svůj vlastní repertoár, z něhož poté vybíral vhodné písně. Nezřídka se nechal inspirovat konkrétním místem natáčení a angažoval místní kapelu nebo napodobil její nástrojové složení.

¹⁵⁰ Výjimku tvoří píseň „To co bylo včera, není každý den“, kterou hraje a zpívá temperamentní dívka v úvodu filmu *Lásky jedné plavovlásky*. Avšak tato scéna působí jako samostatný výstup, který přímo nesouvisí s následujícím dějem a spíše naznačuje sympatie autora s příslušníky mladé generace. Samozřejmě rámované jemně ironickým nadhledem.

Zpočátku bezpříznakový hudební doprovod tanečních zábav se vlivem narůstajících zkušeností tvůrců mění a směřuje k sofistikovanějšímu sepětí s obrazem. Hudba rytmitizuje zobrazené události a do značné míry funguje jako nenápadné pozadí, které specifikuje náladu filmových scén. V reálném životě může nečástečně nastat situace, kdy hudební doprovod humorně kontrastuje s událostmi, jež se odehrávají na taneční zábavě nebo v domácnosti, přestože skladba je výsledkem náhodného výběru. Ve Formanových filmech se podařilo zrekonstruovat tuto nahodilost běžných událostí.

Ačkoliv texty písní explicitně nevyjadřují názory tvůrců, nejsou vybrány zcela náhodně, neboť se mohou vztahovat k událostem probíhající v diegezi. Pokud je ve filmu přítomno sociálně kritické téma může text implicitně komentovat tyto sociální podmínky. Nikdy se však nejedná o jasně formulovaný kritický hlas, ale spíše o jemnou ironizaci dané situace hladce začleněnou do diegeze, která může zůstat nepostřehnutá.

Formanovy filmy oplývají nespornou uměleckou hodnotou spočívající ve specifickém autorském přístupu. Zároveň věrně odrážejí rozmanitost tehdejších kulturních jevů, která se promítá i do jejich hudební stopy. Cílená snaha o jejich autentické zachycení tvoří důležitou komponentu sledovaných filmů. Paradoxně zahrnují také jevy systematicky vytěsňované z kinematografické produkce, přestože je nezobrazují. Pluralita hudebních a kulturních diskursů podporuje jejich spontánnost a činí z nich cenný historický dokument.

8. Seznam použité literatury a pramenů

8.1. Použitá literatura

Bello, Juan Pablo – Chew, Elaine – Turnbull, Douglas: *ISMIR 2008: proceedings of the 9th International Conference of Music Information Retrieval*. Philadelphia: Lulu.com 2008.

Bergmannová, Pavla: *Hudba a zvuk ve filmech Miloše Formana*. Diplomová práce. Olomouc: FF-UP 1996.

Bílek, Petr A. – Činátlová, Blanka (eds.): *Tesilová kavalérie: popkulturní obrazy normalizace*. Příbram: Pistorius & Olšanská 2010.

Bordwell, David: *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press 1989.

Černý, Jiří: *Zpěváci bez konzervatoře*. Praha: Československý spisovatel 1966.

Český hraný film III. 1945-1960. Praha: Národní filmový archiv 2001.

Český hraný film IV. 1961-1970. Praha: Národní filmový archiv 2004.

Dawson, Jim: *The Twist: The Story of the Song and Dance That Changed the World*. London: Faber & Faber 1995.

Dils, Ann – Albright, Ann Cooper (eds.): *Moving History / Dancing Cultures: A Dance History Reader*. Middletown: Wesleyan University Press 2001.

Dizdarevič, Jasmin: *Konkurs na režiséra Miloše Formana*. Praha: AG Kult 1990.

Dorůžka, Lubomír: *Taneční hudba a jazz 1966-1967*. Praha: Supraphon 1967.

Edwards, Tim (ed.): *Kulturální teorie*. Praha: Portál 2010.

Filmový sborník historický 4: Česká a slovenská kinematografie 60. let. Praha: NFA 1993.

Foll, Jan: *Miloš Forman*. Praha: Čs. Filmový ústav 1989.

Forman, Miloš – Novák, Jan: *Co já vím? aneb Co mám dělat, když je to pravda?*. Praha: Bookman 2007.

Foucault, Michel: *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann & synové 2002.

Gauthier, Guy: *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Jihlava: AMU 2004.

Hames, Peter: *Československá nová vlna*. Praha: KMa 2008.

Hasil, Jiří (ed.): *Přednášky z literární vědy, kultury a historie*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 1999.

Hugo, Jan (ed.): *Slovník nespisovné češtiny: argot, slangy a obecná mluva od nejstarších dob po současnost: historie a původ slov*. Praha: Maxdorf 2009.

Hůrka, Miloslav: *Když se řekne zvukový film: kapitoly z historie a současnosti zvukového filmu*. Praha: Český filmový ústav 1991.

Chion, Michel: *Audio – Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press 1994.

Inglis, Ian: *Popular music and film*. Londýn: Wallflower Press 2003.

Just, Vladimír: *Proměny malých scén : rozmluvy o vývoji a současné podobě českých autorských divadel malých jevištních forem*. Praha: Mladá fronta 1984.

Kassabian, Anahid: *Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. New York – London: Routledge 2001.

Kotarba, Joseph A. – Vannini, Phillip: *Understanding society through popular music*. New York - London: Routledge 2009.

Kotek, Josef: *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918-1968)*. Praha: Academia 1998.

Kotek, Josef: *O populární hudbě a jejích posluchačích*. Praha: Panton 1990.

- Kuna, Milan: *Zvuk a hudba ve filmu*. Praha: Panton 1969.
- Lannin, Steve – Caley, Matthew (eds.): *Pop Fiction: The Song in Cinema*. Bristol – Portland: Intellect Books 2005.
- Lexmann, Juraj: *Teória filmovej hudby*. Bratislava: Veda 1981.
- Liehm, Antonín Jaroslav: *Ostře sledované filmy*. Praha: Národní filmový archiv 2001.
- Liehm, Antonín Jaroslav: *Příběhy Miloše Formana*. Praha: Mladá fronta 1993.
- Lindaur, Vojtěch – Konrád, Ondřej: *Big Bít*. Praha: Plus 2010.
- Macek, Petr: *Směleji a rozhodněji za českou hudbu!: "společenské vědomí" české hudební kultury 1945-1969 v zrcadle dobové hudební publicistiky*. Praha: KLP 2006.
- Matzner, Antonín – Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin 2002.
- Matzner, Antonín - Poledňák, Ivan - Wasserberger, Igor et al.: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I: Část věcná*. Praha: Supraphon 1980.
- Matzner, Antonín - Poledňák, Ivan - Wasserberger, Igor et al.: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby III: Část jmenná: Československá scéna – osobnosti a soubory*. Praha: Supraphon 1990.
- Novotný, Jiří Datel (ed.): *Ďábel z Vinohrad: vzpomínka na Jiřího Šlitra*. Praha: XYZ 2010.
- Nünning, Ansgar (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host 2006.
- Pernes, Jiří: *Dějiny Československa očima Dikobrazu*. Brno: Barrister & Principal 2003.
- Poledňák, Ivan: *Kapitolky o jazzu*. Praha: SHV 1961.
- Pospíšil, Filip – Blažek, Petr: *„Vraťte nám vlasy!": První máničky, vlasatci a hippies v komunistickém Československu: Studie a edice dokumentů*. Praha: Academia 2010.
- Powrie, Phil – Stilwell, Robynn Jeananne (eds.): *Changing tunes: the use of pre-existing music in film*. Aldershot: Ashgate Publishing 2006.

Přádná, Stanislava – Škapová, Zdena – Cieslar, Jiří: *Démanty všednosti: Český a slovenský film 60. let*. Praha: Pražská scéna 2002.

Přádná, Stanislava: *Miloš Forman: Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host 2009.

Pytlík, Radko: *Fenomenologie humoru*. Praha: Emporius 2000.

Riedel, Jaroslav: *Kritik bez konzervatoře*. Praha: Galén 2006.

Suchý, Jiří: *Dobře placená procházka*. Praha: DILIA 1966.

Suchý, Jiří: *Encyklopedie Jiřího Suchého 10*. Praha: Pražská imaginace 2002.

Suchý, Jiří: *Encyklopedie Jiřího Suchého 5*. Praha: Pražská imaginace 2002.

Suchý, Jiří: *Encyklopedie Jiřího Suchého 7*. Praha: Pražská imaginace 2002.

Suchý, Jiří: *Tak nějak to bylo: (vzpomínání 1959-1969)*. Praha: Knižní klub 1998.

Thompsonová, Kristin - Bordwell, David: *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: AMU – NLN 2007.

Tichý, Zdeněk A. – Ježek, Vlastimil: *Šest z šedesátých*. Praha: Radioservis 2003.

Vaněk, Miloslav: *Byl to jenom Rock'n'roll?*. Praha: Academia 2010.

Voráč, Jiří – Passer, Ivan: *Filmový vypravěč rozmanitostí aneb od Intimního osvětlení k Nomádovi*. Brno: Host 2008.

Wierzbicki, James Eugene: *Film music: a history*. New York: Routledge 2009.

Žalman, Jan: *Umlčený film*. Praha: KMa 2008.

8.2. Prameny

Archivní prameny

Archiv Českého rozhlasu

Národní filmový archiv

Archiv České televize

Archiv Barrandov Studio a. s.

Rozhovory autora s pamětníky

Rozhovor s Karlem Marešem v Pěččíně dne 15.12.2010.

Rozhovor s Evou Pilarovou v Praze dne 31.3.2011.

Rozhovor s Antonínem Matznerem v Praze dne 19.1.2011.

Rozhovor s Jiřím Suchým v Praze dne 7.4.2011.

Rozhovor s Pavlem Sedláčkem v Praze dne 6.4.2011.

9. Rejstřík audiovizuálních děl

322 (Dušan Hanák, 1969).	90
<i>Až přijde kocour</i> (Vojtěch Jasný, 1963).	49
<i>Bigbít</i> , 1.díl (TV cyklus, Zdeněk Suchý, 1998).	58
<i>Bigbít</i> , 2.díl (TV cyklus, Zdeněk Suchý, 1998).	25
<i>Bloudění</i> (Antonín Máša, 1965).	49
<i>Bubny</i> (Ivo Novák, 1964).	59, 62
<i>Cesta, která vede nikam</i> (Jiří Vanýsek, 1969).	43
<i>Černý Petr</i> (Miloš Forman, 1964).	10, 12, 35, 42, 67, 72, 74, 94, 97
<i>Dáme si do bytu</i> (Ladislav Rychman, 1958).	39, 58
<i>Démanty noci</i> (Jan Němec, 1964).	46
<i>Dobře placená procházka</i> (Miloš Forman – Ján Roháč, 1966).	10, 12, 92, 101, 104, 115
<i>Džungle před tabulí</i> (The Blackboard Jungle, Richard Brooks, 1955).	56
<i>Ecce homo Homolka</i> (Jaroslav Papoušek, 1969).	20
<i>Farářův konec</i> (Evald Schorm, 1968).	89
<i>Flám</i> (Miroslav Hubáček, 1966).	29
<i>Gott story</i> (TV cyklus Mates, Jan Němec, 1969).	43
<i>Gramohit</i> (Ivo Paukert, 1967-1968).	42
<i>Hey, Let's Twist</i> (Greg Garrison, 1961).	73
<i>Horečka</i> (Ivan Soeldner, 1964).	43
<i>Hoří, má panenko</i> (Miloš Forman, 1967).	10, 12, 19, 36, 70, 71, 72, 82, 83, 84, 103, 105
<i>Jak se krade milión</i> (Jaroslav Balík, 1967).	20
<i>Každý den odvahy</i> (Evald Schorm, 1964).	49
<i>Každý mladý muž</i> (Pavel Juráček, 1965).	30
<i>Kdopak by se beatu bál</i> (Ivan Roch, 1969).	43
<i>Kdyby ty muziky nebyly</i> (Miloš Forman, 1963).	10, 17, 55, 62, 68, 109
<i>Konec jasnovidce</i> (Vladimír Svitáček – Ján Roháč, 1957).	49
<i>Konec srpna v hotelu Ozon</i> (Jan Schmidt, 1967).	46
<i>Konkurs</i> (Miloš Forman, 1963).	10, 11, 17, 28, 29, 55, 56, 60, 61, 62, 99, 108, 112
<i>Kulhavý d'ábel</i> (Juraj Herz, 1967).	30
<i>Kým sa skončí táto noc</i> (Peter Solan, 1965).	55
<i>Lásky jedné plavovlásky</i> (Miloš Forman, 1965).	10, 36, 40, 51, 53, 62, 75, 81, 93, 94, 110
<i>Lichá středa</i> (František Šádek – Tomáš Kulík, 1963).	27, 28, 29, 61
<i>Malé kotě</i> (Ján Roháč – Vladimír Svitáček – Břetislav Pojar, 1962).	40

<i>Moravská Hellas</i> (Karel Vachek, 1964).	48
<i>Muž se zlatou paží</i> (The Man with the Golden Arm, Otto Preminger, 1955).	46
<i>Na laně</i> (Ivo novák, 1963).	61
<i>Náhrdelník melancholie</i> (Jan Němec, 1968).	43
<i>Návštěvní den Miloslava Šimka a Jiřího Grossmanna</i> (TV cyklus, Ján Roháč, 1969-1970).	42
<i>Neobyčejná třída</i> (Josef Pinkava, 1964).	89
<i>Nylonový mesiac</i> (Eduard Grečner, 1965).	30
<i>O mládí a romantice</i> (TV cyklus Zvědavá kamera, Milan Tomsa).	35
<i>O něčem jiném</i> (Věra Chytilová, 1963).	54
<i>O slavnosti a hostech</i> (Jan Němec, 1966).	46
<i>Ohlédnutí</i> (Antonín Máša, 1968).	49
<i>Okurkový hrdina</i> (Čestmír Mlíkovský, 1963).	58
<i>Olympic v Paříži</i> (Alexej Nosek, 1969).	43
<i>Pět z milionu</i> (Zbyněk Brynych, 1959).	58
<i>Píseň pro Rudolfa III.</i> (TV cyklus, Jaromír Vašta, 1967-1968).	42
<i>Potápky, páskové, chuligáni</i> (TV cyklus Historie.cs, Václav Křístek - Vítězslav Romanov, 2010).	35
<i>Prišiel k nám Old Shatterhand</i> (Dušan Hanák, 1966).	50
<i>Probuzení</i> (Jiří Krejčík, 1959).	57
<i>Pytel blech</i> (Věra Chytilová, 1962).	54
<i>Recital Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra</i> (Ján Roháč, 1965).	42
<i>Romeo a Julie na konci listopadu</i> (Jaroslav Balík, 1971).	20
<i>Romeo, Julie a tma</i> (Jiří Weiss, 1960).	44
<i>Skřivánci na niti</i> (Jiří Menzel, 1969).	50
<i>Snadný život</i> (Miloš Makovec, 1957).	58
<i>Starci na chmelu</i> (Ladislav Rychman, 1964).	39, 59
<i>Strop</i> (Věra Chytilová, 1961).	54, 61
<i>Stvoření světa</i> (Eduard Hofman, 1958).	57
<i>The Shadows</i> (TV cyklus Hudební navštívenka, Miroslav Hladký).	25, 43
<i>Tisíc pohledů za kulisy</i> (Ladislav Rychman - Milan Tichý, 1960).	40
<i>Učenie</i> (Dušan Hanák, 1965).	27, 29
<i>Únos</i> (Ján Kadar – Elmar Klos, 1953).	21
<i>V pravé poledne</i> (High Moon, Fred Zinnemann, 1952).	46
<i>Vánice</i> (Čeněk Duba, 1962).	58
<i>Všichni dobří rodáci</i> (Vojtěch Jasný, 1968).	49, 50
<i>Vysílá studio A</i> (TV cyklus, Jaromír Vašta, 1964-1966).	42
<i>Zdvořilý Woody</i> (Ján Roháč - Vladimír Svítáček, 1963).	40
<i>Zítra se bude tančit všude</i> (Vladimír Vlček, 1952).	47
<i>Ztracená revue</i> (Zdeněk Podskalský, 1961).	40

<i>Žalobníci</i> (Ivo Novák, 1960).	58
<i>Žert</i> (Jaromil Jireš, 1968).	48
<i>Život je pes</i> (Ján Roháč - Vladimír Svitáček, 1963).	11, 42, 78, 95, 96, 97, 98, 110